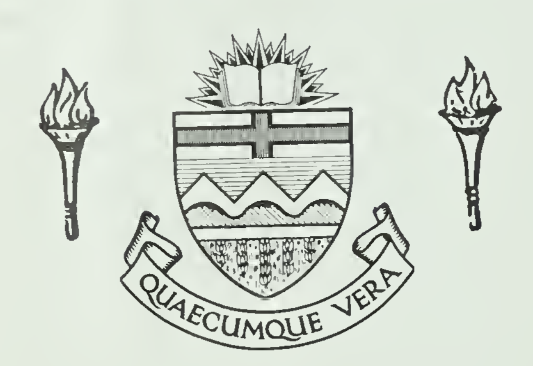

QUAECUMQUE VERA

UNIVERSITE DE L'ALBERTA

LE PROBLEME DE LA METAPHORE STRUCTURELLE
ET DE LA DESCRIPTION
CHEZ ROBBE-GRILLET

par



Francelle Carapetyan

THESE

PRESENTEE A L'ECOLE DES GRADUES

DE L'UNIVERSITE DE L'ALBERTA

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME

DE MAITRISE ES LETTRES

DEPARTEMENT DE LANGUES ROMANES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1969

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled LE PROBLEME DE LA METAPHORE STRUCTURELLE ET DE LA DESCRIPTION CHEZ ROBBE-GRILLET submitted by Francelle Carapetyan in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

ABSTRACT

Psychology and scientific theory have so extended our knowledge of the human world and the natural world that the contribution the novel can make to our greater understanding of the world has been reduced.

Our attitude to the natural world has undergone a radical change: once perceived (and experienced) as an independent (and, by extension, a threatening) force, the natural world is now considered in a manipulative way, in terms of what can be extracted from it or imposed upon it. Object of veneration as long as its workings and its structure are but imperfectly grasped, the natural order has become, in the age of advanced science and technology, an object of exploitation - in both meanings of the word: use and abuse.

Scientific rationality is now exploitative of nature. The problem that arises is the following: how to restore an imaginative perception of the natural order without however falling into the trap of romanticism? In other words: since it is not a question of directly transposing technical language to the literary domain, what is the language which will serve the writer in describing the natural world and the human

world.

In the context of these few remarks, the following questions arise. What is the role of description and metaphor in Robbe-Grillet's novels; what innovations does descriptive language bring about, that is to say: are the descriptions structurally incorporated in the novel and if, as I imagine them to be, they are, what are the (radical) consequences for a fresh perception of the human and the natural worlds, and what are the expressive modalities of this perception. Perhaps these questions can be summarised as follows: what are the technical problems involved in an attempt to describe the world as perceived by a given state of mind?

RESUME

La psychologie et les théories scientifiques ont à tel point élargi notre connaissance du monde humain et du monde naturel que la contribution que peut faire le roman à notre plus grande compréhension du monde semble se trouver réduite.

Pour ce qui est du monde naturel notre attitude à son égard a subi un changement radical: le monde naturel, vu autrefois (et subi) comme force indépendante (et par extension, menaçante), n'est plus considéré qu'en fonction de ce qui pourra en être extrait ou de ce qui pourra lui être imposé: attitude manipulatrice. Objet de vénération tant que l'on n'en saisit qu'imparfaitement les fonctionnements et les structurations, l'ordre naturel devient à l'époque de la science et de la technologie avancées, objet à exploiter - dans les deux sens du mot: mise en valeur et abus.

La rationalité scientifique est à présent exploiteuse de la nature. Le problème qui se pose est celui-ci: comment restaurer une perception imaginative du monde naturel sans pourtant tomber dans le piège du romantisme? Autrement dit: puisqu'il ne s'agit pas de transposer directement le langage technique au domaine littéraire, quel est le language qui, du point de vue de

l'écrivain, serait propre à décrire, à l'époque technologique, le monde naturel et le monde humain?

Dans le cadre de ces quelques remarques les questions suivantes se posent: quel est le rôle de la description et de la métaphore dans les romans de Robbe-Grillet; quelles sont les innovations apportées par la description, c'est-à-dire: les descriptions sont-elles incorporées structurellement au roman et, si, comme nous le supposons, elles le sont, quelles en sont les conséquences (radicales) pour ce qui est d'une perception nouvelle du monde humain et du monde naturel, et des modalités expressives de cette perception. Peut-être ces questions peuvent-elles se résumer ainsi: quels sont les problèmes techniques posés par la tentative de description du monde tel que perçu par un certain état d'esprit.

T A B L E

> "Le roman n'est pas un outil du tout. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même."
> (Alain Robbe-Grillet)

INTRODUCTION

Dans un récent compte-rendu d'un roman de Moravia[1] nous trouvons:

> The idea of Moravia as a realist dies hard - perhaps merely because his best known novel is about a prostitute... The idea persists of Moravia as an outspoken observer of the current scene, a reliable guide to modern manners; whereas in fact his writing has never been 'realistic' in the sense of photografically accurate, it has never conjured a palpable, recognizable world. His characters have always been symbols and abstractions rather than solid individual people one might meet...

Ce texte contient trois notions dégradées du réalisme:

i) par analogie avec les films italiens d'après-guerre, qui eux mêmes se situent dans la tradition de littérature 'vériste' (verismo) du XIXe siècle: le réalisme comme reportage non expurgé, préférablement sur les bas-fonds;

ii) le réalisme comme critique sociale et commentaire des moeurs;

iii) le réalisme comme reproduction exacte (photographique) du monde visible; et chargé aussi de nous présenter des personnages 'vivants', conformes à notre

> notion toute faite de types humains, tels que nous en rencontrons tous les jours autour de nous, et que nous avons appris à reconnaître dans une longue tradition littéraire.

Les trois positions qui émergent de ce compte-rendu reflètent l'obsession du naturalisme, tel que le définit Lukács dans sa distinction entre réalisme (Balzac, Tolstoï) et naturalisme (Zola),[2] entre la réalité et les apparences, entre l'invisible et le visible, l'implicite et l'explicite. Le visible est susceptible d'être quantifié, mesuré. Mais les structures invisibles qui gèrent le monde humain (social) sont celles qu'une oeuvre proprement réaliste (et, ici, point n'est besoin de prendre comme modèle unique le roman balzacien) peut indirectement rendre manifestes. Ces structures sont relatives, et sujettes à la transformation. Elles ne sont pas stables, la réalité n'étant pas un statu quo, mais un mouvement incessant. Si, pour emprunter la formule lukacsienne de Lucien Goldmann, nous donnons "au mot réalisme le sens de <u>création</u>[3] d'un monde dont la structure est analogue à la structure essentielle de la réalité sociale au sein de laquelle l'oeuvre a été écrite,"[4] nous voyons combien diminuée est la part de la création dans ces trois notions reliées du réalisme.

Nathalie Sarraute, au cours d'une conférence faite à une table ronde organisée à Bruxelles (à laquelle participèrent aussi Robbe-Grillet et Lucien Goldmann), s'est adressée à la question fondamentale de la distinction entre le visible et l'invisible.[5] Sarraute - comme Robbe-Grillet, comme Claude Simon, Claude Ollier, Michel Butor, comme tous les écrivains engagés à présent dans ce qu'on pourrait qualifier de revendication du droit d'affirmer leur propre liberté créatrice vis-à-vis de structures littéraires périmées - insiste que la littérature est une <u>recherche</u>. Que cela lui semble si évident qu'elle ait l'impression, en l'affirmant, "d'enfoncer des portes ouvertes,"[6] n'empêche que la notion romantique est encore, dit-elle, bien enracinée, celle du romancier comme étant la proie de vastes forces inconscientes, comme le médium d'une inspiration mystérieuse. Elle rejette cette grosse mystification pour affirmer l'importance de la recherche "qui tend à dévoiler, à faire exister une réalité inconnue."[7]

Quelle est, à présent, d'après le témoignage de Sarraute, la signification du concept de réalisme? Il ne se rapporte pas à l'évidence quotidienne, immédiatement perçue, banale des apparences, réalité

"trompe-l'oeil." La réalité du romancier, à moins d'être une trivialisation, doit se situer au niveau de l'invisible, de ce qui n'est pas (encore) connu. Loin de reproduire la banalisation de nos perceptions habituelles l'oeuvre littéraire doit, par la force de sa présence faire une rupture dans la (fausse) conscience que nous avons du monde et, en cela faisant, rendre manifeste la réalité sous-jacente aux apparences.[8]

La recherche de la réalité inconnue oblige le romancier à passer outre la massive résistance que lui offre l'apport d'une culture non-critique, elle "l'empêche de travailler dans la gratuité." A partir de cette nécessité, le souci du romancier devra se porter, selon Sarraute, sur la manière la plus efficace de révéler l'invisible: "Ainsi l'athlète ne songe qu'à frapper la balle de la manière la plus précise, la plus rapide, la plus forte... et non à faire un beau geste. Et par là, sans qu'il l'ait voulu, son geste atteint la valeur esthétique."[9]

Il va sans dire que plus le romancier s'en tiendra à une réalité rabattue, banale - et ceci n'exclut pas que certaines perceptions d'ordre psychologique ou autre soient valables (même si dans le cadre de formu-

les romanesques le moins problématiques possible où, somme toute, l'intérêt est d'un ordre strictement anecdotique) comme, par exemple, dans les romans de Françoise Sagan - plus la forme du roman sera ordinaire, plate, et conversement, plus minime sera l'effort requis de la part du lecteur. Par contre, plus poussée sera la recherche, plus insolite sera la forme de cette recherche.

La clef de voûte du roman a longtemps été le héros (avec l'idée concomitante du type). De cette position centrale il a été réduit à un rôle fonctionnellement secondaire et même, comme c'est le cas chez Beckett, atrophié. Depuis Proust, Kafka, Joyce il existe un courant d'exploration littéraire pour lequel le personnage n'est pas le centre de gravité de la recherche, et par lequel le concept de la personne est mis en question; il ne s'agit plus de créer "de nouveaux types faisant concurrence à l'état civil"[10] mais bien d'explorer un territoire moins défini, plus anonyme.[11]

La déchéance du personnage (s'il est impossible de qualifier de 'héros' Mathias, ou le soldat du Labyrinthe, encore moins l'est-il de la conscience jalouse de la Jalousie) n'empêche pas que le roman

soit architecturé autour de l'axe central qu'est la saisie du monde de la part d'une perception particulière (le point de vue). Souvent la fonction du personnage se borne à être l'origine de la perception, puisqu'il reste, en tant que personnage, sans attributs ni physiques ni moraux, et qu'il manque parfois littéralement de spécificité, sa présence étant indiquée uniquement à travers une particulière construction spatio-temporelle d'objets et d'événements.

La reconnaissance de la possibilité que le personnage soit insuffisant - ou, tout au moins, ne soit pas primaire - à la manifestation ('réalisation') de la réalité qui concerne le romancier, la reconnaissance de l'évolution de rôle du personnage dans la structure du roman, donne lieu à un déplacement du centre de gravité du roman. C'est dans ce cadre de "mouvement incessant du connu à l'inconnu, du visible à l'invisible,"[12] c'est-à-dire de redéfinition du terrain sur lequel se déploie la recherche, qu'on peut faire oeuvre de réaliste.

Tant Nathalie Sarraute comme Robbe-Grillet, au cours de leurs moments méta-littéraires, ont fait profession de foi de réalistes. Que signifie la notion de réalisme par rapport à l'oeuvre de Robbe-Grillet?

Dans quelle mesure et dans quel sens celle-ci est-elle réaliste? Quelle est, dans le cadre du réalisme, l'interprétation que donne Robbe-Grillet de sa propre oeuvre?

C'est par et à la surface des objets que s'exprime la conscience et la perception du personnage chez Robbe-Grillet. Est objet pour ce personnage tout ce qui est extérieur, tout ce qui est dans le monde, tant les choses (objets naturels, objets manufacturés) que les personnes (chez Racine, comme nous le rappelle Robbe-Grillet, on parle bien de l'objet de la passion).[13]

Pourquoi, se demande Robbe-Grillet, puisque les objets ont largement figuré dans le roman du XIXe siècle, celui de Balzac tout particulièrement, les objets dans ses propres romans ont-ils fait tellement fureur? La différence, primordiale, réside dans leur fonction. Chez Balzac, les descriptions jouent un rôle qui n'est pas intégré à la structure du roman: "on a l'impression toujours, remarque Robbe-Grillet, qu'on pourrait les sauter pour apprendre plus vite la suite de ce qui se passe, que ces objets n'ont là qu'une fonction, ou bien de simple décor, ou bien de pur pléonasme: comme s'ils n'étaient que le double de l'homme lui-même. Et ces objets-là sont, semble-t-il, parfaitement familiers pour le lecteur, il les reconnaît comme siens, alors que je

prétends qu'ils sont seulement ceux de l'homme du XIXe siècle."[14] Dans ses propres romans, par contre, comme nous le verrons, la description est structurellement liée à la fiction et à la narration. Et les objets, vus d'un point de vue humain, situés dans le contexte d'une 'histoire' humaine, sont pourtant d'une qualité étrange qui leur soustrait - (ici théorie et pratique robbegrilletiennes se rejoignent) - cet attribut qui leur est donné chez Balzac, d'être le double du monde humain.

Le statut de l'objet balzacien dans le monde de la "bourgeoisie triomphante," monde rassurant où les choses étaient avant tout la propriété de l'homme, et le statut de l'objet chez Robbe-Grillet, où il a "l'air de n'appartenir à personne et même d'être là pour rien,"[15] relèvent de rapports totalement différents avec le monde. Dans le premier cas le concept de soi qu'avait l'homme le plaçait encore au centre de gravité de l'univers. A présent cette certitude est entamée par des notions philosophiques et scientifiques, dont le reflet se fait valoir en littérature. "Le monde autour de nous ne nous appartient plus; la science nous permet de le connaître (et de l'utiliser) de mieux en mieux, mais il n'est en tout cas plus question de nous en considérer comme les maîtres de droit divin, ni comme l'explication finale."[16]

Les objets, donc, reçoivent la passion du narrateur, c'est-à-dire qu'au moment où celui-ci les regarde ils acceptent un sens, mais hors de ce regard ils sont a-signifiants.

La signification de l'oeuvre, insiste Robbe-Grillet, en complet accord avec Sarraute, n'est pas connue à l'a-vance par le romancier - la recherche de significations est un travail post-littéraire (sociologique, philoso-phique, etc.). Si le romancier était à l'avance conscient des significations de son oeuvre, cette conscience annu-lerait l'effort créateur. A cet égard aussi les difficul-tés sont plus grandes pour le romancier contemporain que pour celui de l'époque de Balzac, puisque la signification de l'homme dans le monde n'a plus le statut de certitude dont il jouissait alors. "Si bien que, peut-être, il y a encore quelque chose d'un peu plus déroutant dans nos livres, par rapport à notre époque, qu'il n'y avait dans ceux de Balzac par rapport à la sienne. C'est ce que certains critiques ont voulu interpréter comme un divorce croissant entre l'écrivain et le public. Mais cette séparation n'est-elle pas l'image de celle qui existe justement entre l'homme et le monde (entre l'homme et la société, dirait sans doute Lucien Goldmann?)"[17]

Qu'il y ait dans les romans de Robbe-Grillet quelque

chose de déroutant ne fait pas de doute. Que les techniques employées témoignent d'une volonté de rompre avec des traditions ressenties comme n'étant plus adéquates au développement ultérieur du genre, c'est ce que nous aurons l'occasion de constater par la suite. Mais tout d'abord, dans la section qui suit, nous allons voir quelles sont, selon Robbe-Grillet, les notions - insidieuses et compromettantes - qui gèrent les rapports de l'homme avec le monde naturel, quelles en sont les expressions littéraires, et comment Robbe-Grillet propose d'attaquer, sur le plan de la littérature, les problèmes posés par ces notions, pour lui dégradées, de la situation de l'homme dans le monde.

I. PROBLEMES DE L'ECRITURE

i. Ambiguïté de la métaphore

Le roman tel qu'il est conçu par la majorité de ses producteurs, dans son acceptation générale de la part du public, et dans sa formulation de la part de beaucoup de critiques, est une production non-problématique définie et gérée par des critères (du roman balzacien) périmés (par exemple: l'histoire est-elle bien 'construite', les caractères manifestent-ils de la 'profondeur psychologique', etc.). En cherchant à mettre en question cette conception du roman, Robbe-Grillet propose, dans les essais de Pour un nouveau roman (deux desquels nous allons examiner tout particulièrement), de démolir certains postulats de base qui non seulement ne s'appliquent pas à sa propre production littéraire (pas plus qu'à celle de certains de ses collègues) mais qu'il considère spécieux par rapport à la réalité sociale présente.

Dans l'essai intitulé "Une voie pour le roman futur" Robbe-Grillet expose la prémisse de sa revendication d'un degré de liberté - sinon d'une franche objectivité - dans

les relations que nous entretenons avec le monde: "le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement..."[18] Il maintient qu'un rigoureux effort de séparation entre l'ordre naturel et l'ordre humain est à faire, tout en admettant l'impossibilité de l'objectivité totale, dans le sens d'une totale impersonalité du regard, de la perception: en dépit de toutes intentions au contraire que nous pourrions entretenir, les observations que nous faisons du monde ne sont pas innocentes d'un héritage (apport) d'accroissements culturels (dans l'acception la plus large du mot culturel). Il y a plus: notre perception est pratiquement conditionnée par ces facteurs. Robbe-Grillet voudrait qu'il soit possible, au minimum, d'exercer un degré de liberté dans nos perceptions, tandis-qu'en fait des "franges de culture"[19] s'y surimposent, ce qui permet de nous approprier les choses perçues. Autrement dit, nous investissons le monde extérieur de qualités émotionnelles qui lui sont étrangères, mais qui nous le rendent moins étrange. Ce procédé interpose entre la réalité objective et la perception un système de références à l'aide duquel on interprète le monde: le roman, dans cette perspective, sert d'intermédiaire à la réalité, et tout aspect de la réalité qui ne rentre pas dans le système de références imposé peut être relégué, à ce moment là, à la catégorie de l'absurde.

Le roman nouveau, selon le programme esquissé par Robbe-Grillet, tenterait de structurer, à la place du vieux monde investi de significations psychologiques, sociales et fonctionnelles, un monde plus concret dans lequel les objets sont là, les gestes sont là; où leur présence est une catégorie suffisante et où il n'y aurait pas besoin d'une explication qui les renfermerait dans un quelconque système de références. Que le monde soit admis à ses propres conditions (son être-là) sans que nous y sondions pour n'y trouver finalement que les qualités étrangères que nous lui avions supposées pour commencer. Le mystère que nous aimons retrouver aux objets ne leur est pas intégral: les choses ne sont étranges que par ce que nous leur attribuons.

Le programme s'applique tout aussi bien aux personnages du roman (ailleurs, dans une discussion de Samuel Beckett, Robbe-Grillet rappelle le postulat de Heidegger: "La condition de l'homme c'est d'être là"):[20] les efforts de les interpréter interminablement n'affecteront aucunement leur présence.

Dans "Une voie pour le nouveau roman," Robbe-Grillet maintient que, quoique radicales, les conditions pour le nouveau roman qu'il avance ne sont pas aussi hypothétiques qu'elles pourraient sembler, puisque les relations de l'ordre humain à l'ordre naturel subissent un changement profond qu'il

qualifie de "destitution des vieux mythes de la 'profondeur'."[21] Quels sont ces mythes? Que les choses, que les hommes présentent une surface et une apparence calmes qu'il suffit de sonder pour y découvrir un essentiel mystère. Que la tâche du romancier soit d'accorder son oreille réceptive aux vibrations émanant des secrètes passions humaines afin de les déchiffrer pour le profit du lecteur: voilà ce qu'on commence à mettre en question. Les explorations métaphysiques au delà du masque supposé que présente la réalité, la prétention à la mise au jour de la nature 'essentielle' des choses ne sont plus le répertoire unique de l'artisan. Plutôt que de s'emmêler inextricablement avec la nature, la tâche qui confronte aujourd'hui le romancier est de renoncer à l'ordre humain et de situer tout simplement les choses, de les définir, et de prendre connaissance du fait que le langage littéraire sera changé en conséquence.

Cette position d'intransigeance se manifeste de façon encore plus radicale en ce qui concerne la métaphore, intransigeance que Ricardou, empruntant la terminologie de Jean Paulhan, qualifie de terrorisme théorique.[22] Elle ne correspond pas, en fait, à ce que nous pourrons relever dans les romans, et c'est ce que nous verrons lors de l'examen du rôle de la description. Pour l'instant, toutefois,

nous ne faisons qu'examiner les problèmes tels que les perçoit Robbe-Grillet dans ses moments méta-littéraires.

Ainsi l'argument central de l'essai "Nature, humanisme, tragédie"[23] - approfondissant sur ce que Robbe-Grillet conçoit comme étant la fausse structure des relations entre le monde objectif et le monde humain, et élargissant sur les directions correctives à prendre - est le suivant: l'analogie antropomorphique et la métaphore ne sont pas d'innocents expédients littéraires; loin de nous présenter simplement les choses, elles sont les agents qui permettent de communiquer à la chose décrite une dimension (morale ou métaphysique) qui lui est étrangère.

Notons qu'il nous semble que cette interprétation de l'effet pernicieux de la métaphore n'est pas erronnée, mais qu'il est possible à Robbe-Grillet d'affirmer sa position aussi catégoriquement qu'il le fait seulement en forçant les choses, en citant des exemples de métaphores isolées de leur contexte (ce ne sera pas le cas dans sa discussion de l'Etranger) ce qui, d'emblée, lui permet de rejeter "au nom d'une métaphysique, des implications de la forme d'écriture incriminée,"[24] sans faire la distinction entre métaphore gratuite, (qui ne serait en somme qu'une mauvaise habitude de l'écriture résultant du refus d'une nécessaire mesure d'objectification du monde)

et la métaphore comme expression d'un sens particulier. Cette distinction nous la reprendrons plus loin.

Mais revenons au texte de Robbe-Grillet, au temps "capricieux," à la montagne "majestueuse," au "coeur" de la forêt, au soleil "impitoyable," au village "blotti" au creux du vallon[25] pour voir ce qu'il en est des objections avancées. Que de telles 'descriptions', en plus de certains renseignements sur les choses, introduisent surtout une part trop grande de la dimension humaine, voilà le fonctionnement de la métaphore que Robbe-Grillet trouve inacceptable. Quand nous parlons de choses ou de phénomènes naturels en y attribuant une conduite réfléchie, quand nous parlons du "coeur" de la forêt, nous personnifions la forêt plus que nous en situons le centre; par surcroît - et c'est ici la question importante - nous ne sommes plus "spectateurs"[26](mais accomplices). Cette notion de l'homme comme spectateur est très intéressante puisque c'est en spectateur (c'est le sens du mot voyeur chez Robbe-Grillet) que le personnage robbegrilletien assiste au monde.

Le langage qui décrit le comportement, les sentiments, les réactions, etc., employé dans le contexte du monde naturel fait qu'il est établi une mesure d'identification entre les choses décrites et le décrivant/lecteur. Tout autour de nous est alors pénétré d'une vague aura humaine: implicitement tout est réduit au dénominateur humain.

Le point de vue humaniste, dit Robbe-Grillet, est un "gage de solidarité"[27] avec le monde. Mais l'unité exprimée par le langage anthropomorphique est littéralement fictive.

Les conséquences, pour Robbe-Grillet, de cette confusion anthropomorphique entre deux ordres de choses bien distinctes portent loin: au lieu d'élucider la situation de l'homme dans l'univers elle la brouille. Car, si en même temps qu'on souscrit à la notion de liberté humaine on nie que le monde soit susceptible à l'action humaine et, par conséquent, au change, à la transformation, le monde devient prédéterminé et opprimant. Le paradoxe serait donc que tout en prenant l'homme comme mesure de toutes choses, l'humaniste risque de tomber dans le danger d'abdiquer sa qualité spécifiquement humaine: le pouvoir d'agir sur le monde dans le sens de le rendre qualitativement meilleur.

Un autre danger implicite, selon Robbe-Grillet, dans cette série de fausses relations entre l'ordre humain et l'ordre naturel est celui de la tragédie. Face à l'impossibilité d'une totale unité entre l'homme et le monde, cette même séparation est érigée en schisme, pénible mais nécessaire ("la sublimation d'une différence"),[28] entre l'homme et le monde, l'homme et l'homme, l'homme et lui-même. La tragédie est une fonction de l'humanisme: l'huma-

nisme établit un lien avec les objets, la tragédie en forme un avec leur distance. Que le lien s'établisse avec une présence ou une absence, peu importe, le lien est toujours ressenti. Pour montrer comment ce lien (d'absence) peut se faire ressentir Robbe-Grillet reconstruit un schéma du fonctionnement de la solitude:

> J'appelle. Personne ne me répond. Au lieu de conclure qu'il n'y a personne - ce qui pourrait être un constat pur et simple, daté, localisé, dans l'espace et le temps -, je décide d'agir comme s'il y avait quelqu'un, mais qui, pour une raison ou pour une autre ne répondrait pas. Le silence qui suit mon appel n'est plus, dès lors, un vrai silence; il se trouve chargé d'un contenu, d'une profondeur, d'une âme - qui me renvoie aussitôt à la mienne. La distance entre mon cri, à mes propres oreilles, et l'interlocuteur muet (peut-être sourd) auquel il s'adresse, devient une angoisse, mon espoir et mon désespoir, un sens à ma vie. Plus rien ne comptera desormais pour moi, que ce faux vide et les problèmes qu'il me pose. Dois-je appeler plus longtemps? Dois-je crier plus fort? Dois-je prononcer d'autres paroles? J'essaie de nouveau... Très vite je comprends que personne ne répondra; mais la présence invisible que je continue de créer par mon appel m'oblige, pour toujours, à lancer dans le silence mon cri malheureux. Bientôt le son qu'il rend commence à m'étourdir... Comme envoûté, j'appelle de nouveau... de nouveau encore. Ma solitude, exacerbée, se transmue à la fin, pour ma conscience aliénée, en une nécessité supérieure, promesse de mon rachat. Et je suis obligé, pour que celui-ci s'accomplisse, de m'obstiner jusqu'à ma mort à crier pour rien.
>
> Selon le processus habituel, ma solitude n'est plus alors que donnée accidentelle, momentanée, de mon existence. Elle fait partie de moi, du monde entier, de tous les hommes: c'est notre nature, une fois de plus. C'est une solitude pour toujours.[29]

Si la tragédie est une des formes que revêt le lien d'absence que l'homme ressent avec le monde, l'absurde en est une autre. Ainsi Camus tient que c'est l'abîme infranchissable que l'homme constate entre lui-même et le monde, et que cette perception se manifeste dans le sens de l'absurde. Mais ce qui ressort finalement de l'Etranger, comme en fait état l'examen de Robbe-Grillet, c'est précisément la complicité entre l'homme et la nature, et que l'absurde n'est qu'une forme complémentaire de l'humanisme tragique. Robbe-Grillet relève dans le roman des exemples de métaphores susceptibles d'établir la complicité: au fur et à mesure de l'approche du moment du meurtre, se multiplient les exemples de métaphores qui introduisent dans l'écriture 'blanche' une omni-présence humaine: la campagne "gorgée de soleil," le soir "comme une trêve mélancolique", la "chair brillante" du goudron sur la route, la terre "couleur de sang", le soleil comme une "pluie aveuglante," son reflet sur un coquillage qui est comme "une épée de lumière," etc.[30] Ainsi, la tragédie, par le biais de métaphores lourdes de significations, est tout de même introduite, dans un texte qui se voulait pourtant aussi peu compromis que possible.

La première chose à faire, selon Robbe-Grillet, pour commencer à nous dégager du piège de l'humanisme tragique c'est de concevoir, dans le cadre de la séparation des deux ordres, humain et naturel, d'un changement radical de notre langage: ainsi il ne sera reconnu aux objets une signification que dans la mesure où ils sont utilisés par l'homme. Le refus de la sympathie tragique situerait l'homme carrément dans son propre ordre et annoncerait que non seulement il refuse tout ordre préétabli des choses mais que, par le refus du fatalisme, il veut bien parier sur l'avenir.

Le paradoxe - mais ce n'en est peut-être pas un du tout puisque théorie et pratique ne sont pas obligatoirement correspondantes, même si elles sont complémentaires - c'est que, en vertu de la structure des romans, tout dans ces romans qui, de prime abord, semble a-signifiant finit par être déterminé par une massive signification. Finalement, une lourde fatalité semble peser sur le récit de Robbe-Grillet.

ii. Modalités de la description

L'évidence des textes que nous examinons dans ce travail fait état, non d'un antagonisme, tel qu'il est postulé dans les écrits théoriques, entre le langage descriptif et le langage métaphorique, mais d'une relation dialectique entre la description détaillée et l'agencement interne d'entités textuelles (l'articulation par blocs d'analogies) - architecture du texte qui aboutit à la métaphore.

La question de la métaphore et de la description sera reprise par la suite, mais il sera utile de définir à présent le terrain de cet examen de fonctionnement du langage (métaphorique et descriptif), et de soulever quelques problèmes.

Chez Robbe-Grillet la description et la métaphore sont entreliées. Pourtant description et métaphore sembleraient être deux aspects opposés du langage; la première servant à situer les choses et, en les délimitant, à les séparer; la deuxième à effectuer entre les choses des rapprochements basés sur des ressemblances. Si description et métaphore sont interdépendantes c'est parce que le texte fonctionne de telle manière qu'il n'y a pas rupture entre les deux et, qu'au contraire, la métaphore est instaurée par la description. A ce moment là il ne s'agit plus d'une métaphore stylistique (explicite) mais d'un élément essentiel à la structure du

texte; laquelle structure, par la façon dont elle agence un texte, donne à celui-ci un sens métaphorique: il s'agit d'une métaphore structurelle, et qui n'est pas visible à ras du texte, à l'encontre de la métaphore expressive et évidente. C'est évidemment la métaphore structurelle que nous trouvons chez Robbe-Grillet.

Le langage descriptif a deux modes: la description illustrative, dont l'exemple classique est la description balzacienne, et qu'on pourrait qualifier d'accessoire au projet du romancier; et la description intrinsèque à la structure du récit, et dont la fonction n'est pas d'exprimer mais bien de créer sa propre fiction.

Une comparaison de deux textes fera ressortir la différence. Celui de Balzac est chargé d'exprimer la situation diminuée de la veuve Bridau, situation qui a déjà été exposée auparavant. Ainsi le message de cette prose c'est l'exiguïté des moyens de Mme Bridau (les objets y reflètent dans leur qualité une particulière situation humaine); mais cette description, du point de vue de la fonction est presque en trop, ou, plus exactement, elle est en apposition à l'exposé de la misère qui l'a précédé. Ainsi, l'intérêt de la description peut se trouver amoindrie par le fait que son message nous a déjà été communiqué. Voici maintenant le texte:

L'intérieur de l'appartement fut en harmonie avec

> la maison. La salle à manger, tendue d'un petit papier jaune à fleurs vertes, et dont le carreau rouge ne fut pas frotté, n'eut que le strict nécessaire: une table, deux buffets, six chaises, le tout provenant de l'appartement quitté. Le salon fut orné d'un tapis d'Aubusson donné à Bridau lors du renouvellement du mobilier au ministère. La veuve y mit un de ces meubles communs, en acajou, à têtes égyptiennes, que Jacob Desmalter fabriquait par grosses en 1806, et garni d'une étoffe en soie verte à rosaces blanches.[31]

Voyons à présent une description par Robbe-Grillet. Nous avons choisi ce texte parce qu'il décrit, aussi, un intérieur (une chambre):

> La peinture de la chambre est en bon état. Ses quatre murs, comme ceux de toute la maison, sont revêtus de lattes verticales, larges d'une dizaine de centimètres, séparées entre elles par une cannelure à double sillon. La profondeur de ceux-ci les souligne d'une ombre nette, sous l'éclairage cru de la lampe à gaz d'essence.
>
> Cette rayure se reproduit de la même façon sur les quatre côtés de la chambre carée - cubique, même, puisqu'elle est aussi haute de plafond qu'elle est large, ou longue. Quant au plancher, il offre encore une disposition identique, mise en évidence par des interstices longitudinaux bien marqués, très propres, creusés par les fréquents lavages qui décolorent le bois des lames, et parallèles aux cannelures du plafond.
>
> Ainsi les six faces intérieures du cube se trouvent découpées avec exactitude en minces bandes de dimensions constantes, verticales pour les quatre plans verticaux, orientées d'ouest en est pour les deux plans horizontaux. Lorsque la lampe se balance un peu, au bout du bras tendu, toutes ces lignes aux courtes ombres mouvantes paraissent animées d'un mouvement général de rotation.[32]

Cette description organise très précisément une chambre en espaces géométriques horizontaux et verticaux, pour que

finalement elle prenne la forme d'un cube. La minutie et l'exactitude qui dominent cette prose ne doit pas nous tromper; il n'est pas question d'une description 'réaliste' qui exprimerait les choses 'comme elles sont': nous sommes loin de Balzac; il s'agit plutôt d'un imaginaire de l'écriture, d'une description qui crée une 'réalité'. Le fait que la conscience jalouse du 'mari' voit la chambre géométriquement découpée en bandes fait partie intégrale de sa perception dis-jointe du monde: ici description et structure ne sont point séparables. Deux détails caractéristiques sont aussi à noter. La présence humaine est introduite explicitement, mais par le biais d'un bout de bras; et la lumière, en se mouvant, prête à toutes ces lignes une qualité légèrement hallucinatoire. Le texte, comme c'est souvent le cas chez Robbe-Grillet, aboutit au vertige, signe de l'angoisse du narrateur.

Ayant exposé très brièvement les deux formes particulières de la description, nous voulons soulever un problème. Il existe vis-à-vis de ces deux modalités de la description une confusion qui ne diffère pas tellement dans sa genèse de cette autre confusion, toujours en vigueur, entre deux langages: l'écriture et la photographie. Une courte discussion du problème nous semble pertinente, puisque ces confusions se retrouvent fréquemment répétées à propos de l'oeuvre de Robbe-Grillet.

Vu le poids du <u>regard</u> et l'attention accordée aux objets minutieusement décrits dans cette oeuvre, un des lieux communs les plus faciles de la critique a été de confondre (délibérément?) la méthode romanesque et la méthode cinématographique afin d'établir entre roman et film des parallèles (souvent gratuits). Mais les signes propres à l'un ne le sont pas à l'autre. L'image décrite et l'image reproduite sont le produit de techniques qui ne sont pas analogues.

La description dans le roman construit, à force d'énumération de qualités particulières (couleur, forme, surface, dimensions, rapports avec autres objets, etc.), et d'une façon nécessairement séléctive, des objets tels qu'ils sont vus par un regard particulier. L'objet du film, par contre, <u>est là</u>, sa présence s'impose directement. L'image filmique de l'objet en provoque une perception immédiate. Ainsi que le fait remarquer Ricardou "la description ne constitue pas un film décrit (un film au rabais); le film ne peut représenter une description filmée."[33] Les correspondances qui sont établies entre objets décrits et celles qui existent entre objets filmés relèvent justement des exigeances techniques distinctes des deux genres. Cette différence est particulièrement importante chez Robbe-Grillet où, le texte étant implicitement métaphorique, les liens entre objets décrits sont d'un ordre <u>analogique</u>.

Si la description est 'constructive' cette autre erreur, qui consiste à la considérer comme se rapportant uniquement à un état de choses existant préalablement, nie ce pouvoir créateur de la description. Ce serait, selon cette vue erronée, comme le catalogue le plus exact possible du 'réel'. Ceci entraîne le raisonnement fallacieux selon lequel la fiction serait une réfléction directe de la 'vie'. Une telle notion favorise la description uniquement illustrative (la description comme appui) aux dépens de la description imaginaire et créatrice.

'Illustrons' le problème par l'exemple suivant: dans l'édition américaine (Grove Press) de la Jalousie, ainsi que dans une édition scolaire française, le texte est précédé d'un schéma qui 'reconstitue' l'espace à l'intérieur et à l'extérieur de la maison. Cet effort d'illustration graphique dans le but, nous supposons, de rendre plus clair la situation, effectivement la fausse. Le texte 's'illustre' lui-même de façon adéquate: la description minutieuse et répétée des piliers, de la balustrade, des déplacements d'ombres au fur et à mesure du mouvement du soleil, etc. est intégrale au récit et non pas en trop. L'éliminerait-on du récit, le récit s'effondrerait. Voilà donc que la description n'est plus illustrative d'un contenu préalablement déterminé par l'auteur et qu'il lui faut ensuite présenter au lecteur, mais bien structurellement intégrée au projet imaginaire, à l'écriture. Donc, pour

en revenir à notre exemple, l'illustration graphique n'est pas seulement une surenchère, elle essaie de surimposer une cohérence et une signification au texte que celui-ci ne revendique pas.

Selon le raisonnement qui conduit à inclure ce schéma dans une édition de la Jalousie, nous pourrions supposer qu'il serait encore mieux de pouvoir construire une maquette,de la filmer et d'incorporer au texte des photos tirées du film. Voilà que nous aurions un genre de scénario illustré et que les incertitudes du texte se trouveraient, censément, tirées au clair. Cette volonté de surimposer à une technique - l'écriture - qui a ses propres exigeances, l'image visuelle, n'est pas, nous semble-t-il surprenante, vu la prépondérance des technologies de l'image, la photographie et la cinématographie; ce sont elles qui l'emportent, dans l'imagination populaire, sur l'image décrite.[34]

En conclusion, nous exemplifierons l'erreur critique qui mène à confondre description illustrative et description structurelle, en reproduisant deux textes cités par Ricardou,[35] textes qui révèlent l'illusion selon laquelle l'image cinématographique/photographique serait chargée d'un contenu plus 'réaliste' que le serait l'image descriptive; la préférence étant ainsi accordée au moyen censé susceptible de 'traduire' plus fidèlement et avec moins d'encombrements la 'réalité". Le premier texte est de Valéry (il est tiré

de Notre destin et les lettres): "Toute la partie descriptive des oeuvres pourra être remplacée par une représentation visuelle: paysages, portraits ne seraient plus du ressort des lettres, ils échapperaient au moyen du langage." Le deuxième texte est une explication fournie par André Breton du grand nombre de photographies dans Nadja: "l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description - celle-ci frappée d'inanité dans le Manifeste du Surréalisme."

Soustraire, comme le propose Valéry, la description à la portée du langage, vouloir banir au nom de l'inutilité, d'après la proclamation de Breton, la description, ce n'est pas seulement proscrire la description illustrative, c'est aussi, par la même occasion, nier l'autre modalité de ce langage - la description structurelle. Ce qui va maintenant nous occuper, au contraire, c'est le caractère central, du point de vue de la structure, de la description.

> "L'écrivain lui-même n'a pas de solution toute prête. Il cherche, et, encore une fois, il ne sait pas exactement ce qu'il cherche. Aussi la seule façon que nous envisagions d'être engagés [...] c'est [...] un engagement dans l'écriture, un simple engagement presque artisanal dans les problèmes du roman."
>
> (Alain Robbe-Grillet)

iii. Le réel et le virtuel

Quels sont les rapports entre fiction-narration-récit? Nous venons de voir dans la section précédente que la notion du contenu préalable est inadéquate. Pourtant, traditionnellement, le point de départ du roman est envisagé comme étant une intrigue préalable imaginée (fiction) dans les grands traits de son développement avant même l'acte d'écrire (narration): création en deux stages.[36] Dans la recherche robbegrilletienne, par contre, il est évident qu'à la notion d'une intrigue précédente soigneusement élaborée est substituée celle de la primauté des "pouvoirs créateurs de l'écriture." L'écriture (narration) n'est pas le mode d'expression de la fiction; au contraire, elle instaure la fiction, l'intrigue étant le "produit intégral des développements d'une écriture."[37] Nous assistons donc à un transfert du contenu fictif vers la narration: l'écriture devient/est la

fiction. Primauté de l'imaginaire scriptural. La tension entre narration et fiction aboutit à un résultat, en apparence seulement, contradictoire: l'incertitude, la presque élimination de la fiction. La fiction, devenue en quelque sorte secondaire, c'est sur le plan de la technique narrative que se situe l'invention. Cette technique particulière fait surgir sa propre fiction, mystérieuse jusqu'au moment où l'on en découvre les principes de fonctionnement.

Un de ces principes est celui selon lequel, dans la prose de Robbe-Grillet, le 'réel' et le 'virtuel' ont même statut de 'réalité' puisque l'écriture ne les distingue pas. C'est ce principe auquel Ricardou donne le nom de "réalités variables" et qui opère quand "dans un texte un 'réel' se révèle 'virtuel',ou inversement, par un coup d'écriture."[38]

Voyons un premier exemple de ce fonctionnement, dans le Voyeur, où ce qui semble être réel se manifeste être virtuel, indiquant par là que le 'réel' a trait à l'imaginaire:

> Il parvint ainsi sans encombre jusqu'à la cuisine et sa table ovale, où il déposa la mallette tout en continuant l'entretien. Ensuite, il y eut la toile cirée et les petites fleurs de la toile cirée. Les choses allaient presque trop vite. Il y eut la pression des doigts sur la fermeture de la valise, le couvercle qui s'ouvrait largement, l'agenda reposant sur la pile des cartons, les poupées dessinées au fond du couvercle, l'agenda dans le fond du couvercle, sur la pile des cartons le bout de cordelette roulé en forme de huit, le bord vertical de la

> digue qui fuyait tout droit vers le quai. Mathias s'écarta de l'eau, en direction du parapet.[39]

Ce texte se rapporte à un futur imaginé (la vente anticipée de montres); ce n'est qu'à partir du motif de la forme en huit que l'écriture fait retour au présent ('réel') dévoilant ainsi le mécanisme trompeur de la narration: en effet nous avions cru avoir affaire à un présent réel et il s'agissait au contraire d'une virtualité, d'une possibilité transformée en réalité. Notons que la mystification qui permet que le lecteur soit trompé est instituée par l'uniformité des temps grammaticaux, le passé simple et l'imparfait: ces deux temps fondent et le futur et le présent immédiat. A propos des temps grammaticaux la première quarantaine de pages du Voyeur offre, comme le fait remarquer aussi Gérard Genette,[40] un exemple du mécanisme compliqué d'entrecroisements de temps et de plans de réalité, l'arrivée de Mathias dans l'île se composant du présent réel (Mathias sur le pont du navire, ensuite sur le port), du passé ancien (souvenirs d'enfance sur l'île), du passé récent (le matin, avant le départ pour l'île), et du futur imaginé (vente de montres). C'est le passé lointain, en vertu du présent de l'indicatif, qui acquiert un caractère de solidité, en contraste avec les trois autres plans qui, avec leur passé simple en commun ne sont pas différenciés chronologiquement entre eux, et qui jouissent par conséquent d'unemême consistance spatio-temporelle.

Examinons un deuxième texte, toujours dans le Voyeur (p.122):

> Il avait tout de suite reconnu Violette, dans le déguisement de petite paysanne qu'elle portait sur la photographie. Sa mince robe de cotonnade noire -- la même que sur l'image - convenait mieux pour le plein été, mais il faisait si chaud, au fond de ce ravin, qu'on s'y croyait au mois d'août. Violette attendait au soleil, dans l'herbe, à moitié assise, à moitié à genoux, les jambes repliées sous elle, le reste du corps dressé et légèrement tordu vers le côté droit, dans une attitude un peu forcée. La cheville droite et le pied s'écartaient du haut de la cuisse; l'autre jambe demeurait entièrement invisible à partir du genou. Les bras étaient relevés, coudes en l'air et mains ramenées vers la nuque - comme pour arranger les cheveux par derrière. Un paletot de laine grise gisait près d'elle, sur le sol. La robe sans manches laissait voir le creux des aiselles.
>
> Tournée vers lui, elle n'avait pas bougé à son approche, soutenant son regard de ses yeux ouverts. [...] Sans baisser les paupières ni quitter sa posture inconfortable, elle fit pivoter son buste vers la gauche.
>
> Il lui fallait à tout prix dire quelque chose. Sur l'égouttoir, les trois verres étaient presque secs.

Un réel s'est encore révélé être virtuel: Mathias 'reconnaît' Violette dans son imagination; il n'est pas au fond du ravin, mais dans le café. La transition du virtuel au réel se fait à partir de cette nécéssité à tout prix de dire quelque chose, qui coupe l'écoulement de l'imaginaire. Imaginaire qui, en nous montrant la jeune fille dans une posture de victime, nous révèle les visions sadiques de Mathias.

Les réalités variables non seulement placent le présent

'réel', les hallucinations, les rêves, les imaginations sur une même plan mais, conversement, elles donnent aux variantes d'un thème imaginé (répété, comme l'est celui du mille-pattes dans la Jalousie, avec chaque fois de nouvelles modifications, selon l'état de la conscience jalouse) la densité du réel: c'est ce que Ricardou appelle les "variantes réelles."[41] Il s'agit de constructions de l'imaginaire (fictions) qui en se réalisant deviennent tout aussi concrètes que la réalité (ce qui est extérieur à la conscience du sujet), faisant ainsi s'effondrer à l'avance tout effort de démarcation entre ce qui 'est' et ce qui 'est imaginé'. Ainsi, la chronologie est disloquée, les points de repère sont démolis, à la place nous avons un choix de situations spatio-temporelles.

Un exemple particulièrement remarquable de cette technique se trouve tout au début du Labyrinthe,[42] où une première situation: "Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri," est juxtaposée à des variantes d'une situation opposée: "Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie," "dehors il fait froid," "Dehors il y a du soleil," "Dehors il neige." Un peu plus loin: "Dehors il neige. Dehors il a neigé, il neigeait, dehors il neige." Chaque variante n'est ni plus ni moins privilégiée que l'autre. Mais comme tous les fonctionnements de l'écriture chez Robbe-Grillet

cet assemblage de variantes dénote implicitement un état de conscience (la question des implications psychologiques sera reprise à la dernière section).

Le Labyrinthe est particulièrement intéressant en ce que sa structure, fondée entièrement sur un assemblage de variantes, est comme l'allégorie du procèssus de l'écriture même. La genèse fictive de ce roman c'est l'acte d'écrire: les problèmes que posent pour l'artisan le maniement de son matériel, les recherches dans lesquelles il s'engage, sont, à l'examen, rendus manifestes par la narration de ce récit, par les incertitudes, les spéculations, l'organisation expérimentale d'une suite d'événements, les retours, les recommencements. Ainsi, c'est le roman de Robbe-Grillet où l'autonomie scripturale, préconisée dans les recherches littéraires à présent en cours,[43] est le plus littéralement manifeste au niveau de l'écriture.

II. DESCRIPTION ET SENS

Les objets, dans les romans de Robbe-Grillet, n'accueillent aucune signification affective: ils ne sont pas manifestement symboliques. Et pourtant leur choix n'est pas gratuit. Leur description géométriquement exacte, minutieuse, relève toutefois d'une nécessité de la part du regard subjectif. Si, donc, l'objet est dénué de profondeur symbolique, il n'en sert pas moins de <u>support</u>[44] aux passions (à la vie affective).[45] La valeur métaphorique des objets et de leur description devient évidente dans l'agencement des descriptions: dans leurs groupements, dans leurs juxtapositions, dans la durée textuelle de la présence des objets. Cet agencement des descriptions trahit une perception subjective souvent hallucinatoire et onirique (chez Mathias, chez le soldat, chez le 'mari' jaloux) qui brouille fiction réelle et réel fictif.

La description d'objets, la configuration qui leur

est donnée, l'insistance sur certains aspects, la négligeance d'autres est en général du ressort de l'intentionnalité du décrivant et de la place que ces objets occupent dans son projet. "Cette limitation nécessaire, par laquelle un choix se trouve en quelque manière postulé, implique donc la présence latérale d'un sens. C'est sur un tel sens institué que se fondent la plupart des descriptions conséquentes".[46] Le sens qu'ont les choses pour l'observateur informe les termes descriptifs dont il se sert à leur égard.

Il devrait donc être possible d'inférer le point de vue de l'observateur à partir des données d'une particulière description. Ainsi, selon l'exemple de Ricardou, un paysan, un cartographe et un couple amoureux 'voient' de façon différente un paysage, ils en prélèvent, en vue de leur projet, les éléments qui lui donnent, à leurs yeux, un sens. L'attention du paysan et du cartographe sera de nature exacte: ils ont besoin de connaître des détails topographiques, géométriques; la configuration, l'inclinaison du terrain leur sera importante. Par contre, pour le couple amoureux le paysage est investi de sens métaphoriques: pour lui, pas besoin de savoir, dans un bosquet, la distance d'un arbre à l'autre, par exemple; la description exacte s'efface ("En mainte occurence, le sens institué, support de la description, détermine un étrange affaissement

descriptif") pour donner la place à une interprétation du bosquet (métaphores comme "nid d'amour") qui le rendra bienveillant au projet du couple. "Nid d'amour" n'a absolument aucune relation concrète à la configuration exacte du bosquet, telle qu'une <u>description</u> la présenterait: le bosquet disparaît sous le poids de l'apport métaphorique ("seule affleure en ce cas la naturalisation végétale de la notion et cachette amoureuse").[47] La perception est donc un procédé mental d'organisation du matériel dans le monde; perception et intention sont interdépendants.

Ricardou fait état de la tension qui existe entre description et sens. Il y a correspondance entre le sens passionnel manifeste, rendu explicite par la métaphore et l'imprécision de la présence du bosquet. (C'est comme si le bosquet devenait le véhicule de la passion, un autre objet pourrait alors servir tout aussi bien.) Par contre,une description concrète qui situerait exactement le bosquet réduirait la possibilité d'un contenu (d'un sens) émotionnel à un niveau très bas. De manifeste, le sens émotionnel (préalable) serait réduit à l'implicite, il faudrait l'inférer: "Décrire, c'est, en ce cas, restreindre au niveau d'une implication diffuse le sens préalable sur lequel se fonde la description."[48]

Nous avons déjà vu que le rôle du sens préalable chez

Robbe-Grillet est fortement réduit, et que par conséquent, la description est créatrice de sa propre 'réalité'. C'est ainsi qu'on en vient à une négation du sens par la description. Voilà ce qu'entend Ricardou quand il dit de la description créatrice qu'elle "invente en toute cohérence un univers et tend à susciter un sens avec lequel elle entre en lutte. C'est comme une course contre le sens que peuvent se lire maintes oeuvres contemporaines."[49]

Ainsi, chez Robbe-Grillet, il faut constamment inférer le sens passionnel de la description: il n'est jamais explicitement métaphorique. La description (précise, méticuleuse) porte un sens diffus de passionnalité. La passion se pose sur toutes choses, mais à la surface, sans jamais les pénétrer: aucun objet n'est d'avance prédisposé à signifer, par exemple, la jalousie; mais la passion toutefois a ses points de repère (auxquels elle prête un sens passionnel) qui surgissent constamment: par exemple, dans le Voyeur, une forme en huit en 'appelle' une autre. Ainsi description et portée métaphorique se rejoignent.

La tension description/sens (chez Robbe-Grillet) prend la forme suivante. Au lieu de relever de deux exigeances de nature différente (par exemple: le bosquet vu par le cartographe et le bosquet vu par les amants) la description robbegrilletienne amalgame les deux sens, ce qui donne

une passionnalité qui s'exprime en centimètres, en cubes, en triangles, etc. - le monde tel que le verrait un arpenteur, mais qui est en même temps, paradoxalement, plein de pièges passionnels. Rien n'est 'simplement' selon les apparences. Quoi de plus anodin à la surface, en effet, qu'une forme en huit? Mais c'est bien à la surface des choses que la description, à force de juxtapositions, de répétitions et autres manoeuvres analogiques, dépose un sens passionnel, subjectif (c'est-à-dire, relatif à la perception de l'observateur, interne à la réalité du texte).

Les conséquences du refus de la métaphore explicite sont d'ordre structurel et d'ordre psychologique. Cette section-ci examinera la structure; la section suivante en examinera certaines conséquences par rapport au 'personnage'.

La caractéristique la plus saillante de cette écriture c'est, comme nous l'avons déjà remarqué, sa construction par analogie: les "éléments bruts de réalité, agencés rythmiquement dans une durée qui surgit de leur juxtaposition,"[50] selon l'imagination obsédée du narrateur/observateur, en d'infinies variations de ressemblances et de subtiles altérations.

Pour caractériser cette construction nous emprunterons, comme Genette,[51] la formulation de Roman Jakobson. Le discours (parlé, littéraire) se développe à partir de deux polarités rhétoriques qui se complémentent, celle de la "séléction d'unités similaires" (langage métaphorique), et celle de la "combinaison d'unités contiguës"(langage métonymique). Chez les aphasiques, sur les défauts de parole desquels se base l'étude de Jakobson,[52] cette complémentarité est nulle puisque est atteinte, à des degrés variants, soit la faculté de séléction et de substitution, (trouble de la similarité) soit la faculté de combinaison et de contexture (trouble de la contiguïté). "C'est une relation externe de contiguïté qui unit les constituents d'un contexte et une relation interne de similarité qui sert de base à la substitution."[53] En schématisant on peut dire que la séléction opère verticalement, par transposition: un sens est transféré par la substitution analogique ("nid d'amour" transfert le sens de la passion au bosquet); ainsi, le langage métaphorique est par excellence celui du mode poétique. La combinaison par contre, opère selon une progression linéaire, horizontale, et procède donc suivant un ordre de juxtapositions spatio-temporelles: la métonymie est le mode par excellence de la narration. Le refus de la séléction verticale, lié à la nécessité d'exprimer un état de choses de nature métaphori-

que, donne chez Robbe-Grillet la situation suivante. On assiste à un étalement du matériel (métaphorique) et non à une progression spatio-temporelle chronologique de la narration. Donc, à la place d'événements se succédant selon leur place dans l'espace et dans le temps, nous avons des événements (peu nombreux) qui forment le thème de base du récit, dont plusieurs versions chaque fois légèrement modifiées sont juxtaposées, et auxquelles sont contiguës des événements analogues. La continuité est dans le texte et non pas dans la suite temporelle: Robbe-Grillet "étale horizontalement, dans la continuité spatio-temporelle, la relation verticale qui unit les diverses variantes d'un thème, il dispose en série les termes d'un choix, il transpose une concurrence en concaténation."[54] Qu'un texte soit disposé selon une concaténation revient à dire que l'ordre logique ou causal, que l'ordre temporel deviennent secondaires, s'ils ne sont pas effectivement absents, et que les éléments du texte sont disposés selon une organisation spatiale.

Quelles sont les modalités de cette concaténation, de cette métaphore explicite refusée? Nous avons déjà examiné des exemples de variables réalités, de variantes réelles, procédés par lesquels le lecteur est offert un choix parmi les séries de répétitions légèrement dissemblables d'un même événement, répétitions liées à la nature obsessive des

perceptions.

Autre modalité: les analogies évidentes. L'inextricable complication des ressemblances, non seulement celles qui naturellement s'ensuivent du titre dans le Labyrinthe (où le tracé de la ville, où la construction extérieure et intérieure des immeubles est uniforme et déroutante); mais tous les objets en huit (le Voyeur), tous les objets en fleuron (le Labyrinthe), les plants en quinconce (la Jalousie), les voix, les empreintes, les regards, etc.

Comme exemple le plus spéctaculaire du fonctionnement de ce genre d'analogies, songeons au Voyeur, où la description fait ressortir des ressemblances entre une ficelle en rouleau, les marques laissées par des anneaux de fer servant à l'amarrage de bateaux, les anneaux de la porte, les roues de la bicyclette, les yeux et même le titre d'un film annoncé sur une affiche: "Monsieur X sur le double circuit". La description d'objets, en eux-mêmes peu remarquables, et qui semblent n'avoir entre eux aucune correspondance est menée de façon à les faire "rimer", selon l'heureuse formule de Ricardou,[55] en forme de huit - modalité de l'obsession de Mathias: "C'était une fine cordelette de chanvre, en parfait état, soigneusement roulée en forme de huit, avec quelques spires supplémentaires serrées à l'étranglement."[56] Rien à l'avance, comme nous l'avons

dit, n'est prédisposé à signifier la passion; de façon converse, en appuyant sur certains détails, la description dévoile des analogies qui produisent une métaphore structurelle de la passion du narrateur; dès ce moment la description, tout en paraissant 'blanche' (un pur assemblage d'objets contigus en l'espace), ne l'est plus, car elle livre la hantise de Mathias:

> Mathias aperçut le signe gravé en forme de huit.
> C'était un huit couché: deux cercles égaux, d'un peu moins de dix centimètres de diamètre, tangeants par le côté. Au centre du huit, on voyait une excroissance rougeâtre qui semblait être le pivot, rongé par la rouille, d'un ancien piton de fer. Les deux ronds, de part et d'autre, pouvaient avoir été creusés à la longue, dans la pierre, par un anneau tenu vertical contre la muraille, au moyen du piton, et ballant librement de droite et de gauche dans les remous de la marée basse.
> [...] D'autre part ses dimensions modestes ne paraissaient pas en rapport avec la grosseur des cordages utilisés d'ordinaire, même pour les petites barques de pêche. On n'aurait pu guère y nouer que de fortes cordelettes. (17)

Plus loin, on retrouve la même description à piège, "on n'aurait pu guère y nouer que des cordelettes", auquelle on arrive par l'intermédiaire, cette fois, d'une porte qui figure dans la vente imaginaire de montres:

> A hauteur du visage, il y avait deux noeuds arrondis, peints côte à côte, qui ressemblaient à deux gros yeux - ou plus exactement à une paire de lunettes.
> . . . .
> Plutôt qu'une paire de lunettes, on croyait voir deux anneaux peints en trompe-l'oeil, avec les ombres qu'ils projetaient sur le panneau de bois et les deux pitons qui servaient à les fixer. Leur situa-

> tion avait certes de quoi surprendre et leurs dimensions modestes semblaient peu en rapport avec la grosseur des filins utilisés d'ordinaire: on n'aurait pu guère y nouer que des cordelettes. (36-7)

L'insertion de reproductions, d'images doubles (réfléchies dans des mirroirs), d'histoires à l'intérieur de l'histoire est encore une troisième modalité - celle de la mise en abyme, préfiguration ou résumé, par l'entremise d'un double miniaturisé, du récit. C'est comme une élaboration, un commentaire du récit sur lui-même. Dans ce contexte, Ricardou cite un passage du Journal (1893) d'André Gide, où celui-ci parle du rôle des mirroirs convexes qui reflètent, dans certains tableaux de Memling et de Quentin Metsys, "l'intérieur de la scène où se joue la scène peinte", ainsi que de l'inclusion de scènes de théâtre dans nombre de pièces.[57] Chez Robbe-Grillet, vu la non-différentiation entre le 'réel' et le 'virtuel', les reproductions s'animent; il s'ensuit un flux entre la scène 'reproduite' et la scène 'vivante' qui est soutenue par l'uniformité de l'écriture. Ainsi les photographies: celle du soldat (Labyrinthe), celle de A... (Jalousie), celle de Jacqueline Leduc (Voyeur); les tableaux: la bataille de Reichenfels (Labyrinthe), le tableau figurant une fillette à genoux (Voyeur); l'affiche de cinéma, "Monsieur X sur le double circuit" (Voyeur); le roman (Jalousie), le chant indigène (Jalousie).

Examinons deux exemples, dans la Jalousie, de la mise en abyme.

a) la photographie de A...

> Mais A..., dans sa façon de sa tenir sur ce siège, montre selon son habitude beaucoup de naturel, évidemment sans la moindre mollesse.
> Elle s'est un peu tournée pour sourire au photographe, comme afin de l'autoriser à prendre ce cliché impromptu. Son bras nu, en même temps, n'a pas modifié le geste qu'il amorçait pour reposer le verre sur la table, à côté d'elle.
> Mais ce n'était pas en vue d'y mettre de la glace, car elle ne touche pas au seau de métal étincelant, qui est bientôt couvert de buée. (77)

Le geste du bras nu se rapporte et à la photographie et à la scène (analogue) sur la terrasse de la maison. Le texte de la photo revient plus loin:

> Posée sur la table à proximité d'un second verre, près du bord droit de l'image, une main d'homme se raccorde seulement au poignet d'une manche de veste, qu'interrompt aussitôt la marge blanche verticale.
> Tous les autres fragments de chaises, discernables sur la photographie, paraissent appartenir à des sièges inoccupés. Il n'y a personne sur cette terrasse, comme dans tout le reste de la maison. (125)

La photo, par sa composition, reprend une des structures de base du roman: la présence désincorporée du 'mari'. Le mot "terrasse" est le point tournant à partir duquel le texte revient à la 'réalité' présente.

b) le chant indigène reproduit, en sa propre structure, celle du roman:

> A cause du caractère particulier de ce genre de mélodies, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite - en relation, par exemple, avec le travail manuel que doit exécuter en même temps le chanteur - ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle.
>
> De même, lorsqu'il recommence, c'est aussi subit, aussi abrupt, sur des notes qui ne paraissent guère constituer un début, ni une reprise.
>
> A d'autres endroits, en revanche, quelque chose semble en train de se terminer; tout l'indique: <u>une retombée progressive</u>, <u>le calme retrouvé</u>, <u>le sentiment que plus rien ne reste à dire</u>; mais après la note qui devait être la dernière en vient une suivante, sans la moindre solution de continuité, avec la même aisance, puis une autre, et d'autres à la suite, et l'auditeur se croit transporté en plein coeur du poème... quand, là, tout s'arrête, sans avoir prévenu. (100-101)

Le chant reprend, après un intervalle:

> Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. <u>Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications - bien qu'à peine sensibles - entraînant à la longue fort loin du point de départ</u>. (101)

Dans tous ses aspects, la forme du chant fournit une analogie exacte de la forme du roman. Chronologiquement, le roman n'a pas de commencement, pas plus qu'il n'a une fin; quand le texte s'arrête on n'est pas arrivé à une conclusion - ni dans le sens d'une fin, ni dans le sens d'un dénouement (on n'en sait rien sur la nature de la relation entre Franck et A... car là n'est pas le 'sujet' de ce roman) - il est simplement "interrompu" et, vu l'ordonnance a-chronologique du roman, on ne sait si c'est "pour une raison fortuite ou bien s'il trouvait là sa fin natu-

relle". La réalité du roman n'ayant pas de relation avec le 'monde extérieur', étant donc la réalisation de la virtualité qu'est la vision (dans les deux acceptions du mot) de la conscience jalouse, le roman consiste en un agencement difficile et subtil de cette vision, ce qui produit une abondance de "répétitions", "infimes variantes", "coupures","retours en arrière" "entraînant à la longue fort loin du point de départ" (la conscience jalouse).

Toujours dans le cadre des conséquences d'ordre structurel qui sont à tirer du refus du langage explicitement métaphorique, nous voulons maintenant examiner attentivement le fonctionnement de la description dans la Jalousie, examen qui confirmera combien la description, combien la prose métonymique est, comme le remarque Ricardou "hantée" par la métaphore. Au départ, pris hors de contexte, aucun mot, aucune phrase, n'est à priori signifiant, et pourtant, pris dans leur ensemble, le résultat est que chaque mot, chaque phrase concourt vers un sens. Nous verrons que par des métaphores structurelles, la manière de voir de la conscience jalouse fait se rapprocher Franck et A... Elle établit entre eux un accord dont le contexte est la terrasse (la disposition des sièges), l'intérieur de la maison

(le mille pattes), le voyage en ville (absence).

a) La conscience jalouse:

Elle est, selon le mot de Maurice Blanchot[58] une "pure présence anonyme" qui ne s'annonce ni à la première ni à la troisième personne, mais indirectement, par l'intermédiaire de ce qu'elle voit et de la matérialisation de ses imaginations, hallucinations, craintes, en somme par sa passion. Cette présence creuse - ce mode de voir, cette intentionnalité réduite à la perception jalouse du monde - est à inférer d'après l'agencement d'objets naturels et humains. Il est, plus que tout autre 'narrateur' de Robbe-Grillet, à fonction unique: "Il n'a pas le choix, on ne lui connaît pas d'autres possibilités de vie. S'il épie sa femme, c'est qu'il n'a pas d'autre emploi du temps. S'il est absent du roman, c'est qu'il est absent de sa propre existence, qu'il est sans propre réflexion sur soi."[59]

Que pourtant la présence creuse 'communique', dans une certaine mesure, une 'intention', se trouve manifesté dans certaines allures de A..., qui sont comme un échange silent entre elle et le 'mari':

> Immobile, elle regarde vers la vallée, devant eux. Elle se tait. Franck, invisible sur la gauche, se tait également. Il est possible qu'elle ait entendu un bruit anormal, derrière son dos, et qu'elle se prépare à quelque mouvement sans préméditation discernable, qui lui permettrait de regarder par hasard en direction de la jalousie.[60]

Jalousie qui est concrète et figurée à la fois.

Franck aussi semble ressentir la présence jalouse. Par exemple, au cours d'une conversation qui a lieu entre A... et Franck au sujet du roman - qui, rappelons-nous, fonctionne comme une mise en abyme de la Jalousie - celui-ci proteste que l'héroïne couche avec des "nègres". A..., calme, souriante, demande: "Eh bien, pourquoi pas?" "Franck sourit à son tour, mais il ne répond rien, comme s'il était gêné par le ton que prend la conversation devant un tiers.[61]

Si, de retour de son voyage, A... semble "avoir une envie de parler inusitée" - ceci n'est peut-être pas une manifestation de sollicitude de sa part, mais en s'enquérant de ce qui s'est passé pendant son absence, la suggestion est là qu'elle veut distraire le 'mari'.

La présence du 'mari' affleure de temps en temps à la surface du texte, mais toujours dans le mode indirect.[62] Structurellement, le rôle de cette absence est d'échaffauder une construction 'jalouse'. (Robbe-Grillet aurait bien dit un jour que s'il n'était pas question de jalousie, il en aurait été autrement de la construction textuelle de la maison et de ses environs.)

b) Les modalités de la conscience jalouse:

Nous proposons maintenant, dans l'optique de la métaphore explicite refusée, la lecture de la série d'éléments

(en apparence) purement descriptifs qui ont trait au mille pattes et qui, par leur agencement, constituent un bloc témoignant métaphoriquement - à force de parallèles et d'analogies - du crescendo de l'intimité entre A... et Franck. C'est-à-dire de l'intimité imaginée rendue concrète; ce qui revient à dire que le texte est la métaphore du crescendo de la jalousie.

i) ...une tache noirâtre marque l'emplacement du mille pattes écrasé la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard. (27)

ii) ...la cloison nue, où la peinture claire porte encore la trace du mille-pattes écrasé. (50)

iii) Vu de la porte de l'office, le mur de la salle à manger paraît sans tache. (51)

iv) ...la cloison nue où une tache sombre, juste en face de A..., ressort sur la peinture claire, unie et mate.

Pour voir le détail de cette tache avec netteté, afin d'en distinguer l'origine, il faut s'approcher tout près du mur et se tourner vers la porte de l'office. L'image du mille-pattes écrasé se dessine alors, non pas intégrale, mais composée de fragments assez précis pour ne laisser aucun doute. Plusieurs articles du corps ou des appendices ont imprimé là leurs contours, sans bavure, et demeurent reproduits avec une fidélité de planche anatomique: une des antennes, deux mandibules recourbées, la tête et le premier anneau, la moitié du second, trois pattes de grande taille. Viennent ensuite des restes plus flous: morceaux de pattes et forme partielle d'un corps convulsé en point d'interrogation. (56)

v) (A... dit: "Un mille-pattes!," Franck regarde A...; description minutieuse du scrutigère.) (61)

A... n'a pas bronché depuis sa découverte: très droite sur sa chaise, les deux mains reposant à plat sur la nappe de chaque côté de son assiette. Les yeux grands ouverts fixent le mur. La bouche n'est pas tout à fait close et, peut-être, tremble perceptiblement.

A... fait bonne contenance, mais elle ne réussit pas à se distraire de sa contemplation, ni à sourire de la plaisanterie concernant son aversion pour les scutigères.

Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se lève de sa chaise, sans bruit, gardant sa serviette à la main. Il roule celle-ci en bouchon et s'approche du mur.

A... semble respirer un peu plus vite; ou bien c'est une illusion. Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau. Les fines antennes accélèrent leur balancement alterné.

Soudain la bête incurve son corps et se met à descendre en biais vers le sol, de toute la vitesse de ses longues pattes, tandis que la serviette en boule s'abat, plus rapide encore.

La main aux doigts effilés s'est crispée sur le manche du couteau; mais les traits du visage n'ont rien perdu de leur fixité. Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe.

Un mètre plus haut, environ, la peinture reste marquée d'une forme sombre, un petit arc qui se tord en point d'interrogation, s'estompant à demi d'un côté, entouré çà et là de signes plus ténus, d'où A... n'a pas encore détaché son regard.

Le long de la chevelure défaite, la brosse descend avec un bruit léger, qui tient du souffle et du crépitement. A peine arrivée en bas, très vite, elle remonte vers la tête, où elle frappe de toute la surface des poils, avant de glisser derechef sur la masse noire, ovale couleur d'os dont le manche, assez court, disparaît presque entièrement dans la main qui l'enserre avec fermeté. (62 - 65)

(Le brossage continue; on en revient au bruit)

Le bruit, qui varie progressivement d'un bout à l'autre, n'est plus alors qu'un pétillement sec et

peu nourri, dont les derniers éclats se produisent une fois que la brosse, quittant les plus longs cheveux, est en train déjà de remonter la branche ascendante du cycle. (65)

vi) ...plus en avant repose un grand peigne d'écaille et une seconde brosse, en bois celle-ci, à manche plus long, qui présente sa face hérissée de soies noires. (67)

vii) la tache formée par les restes du mille-pattes est à peine visible sous l'incidence rasante. (69)

viii) Sur le mur nu, la trace du mille-pattes écrasé est encore parfaitement visible. Rien n'a dû être tenté pour éclaircir la tache, de peur d'abîmer la belle peinture mate, non lavable, probablement. (90)

ix) A... veut essayer encore quelques paroles. Elle ne décrit pas néanmoins la chambre où elle a passé la nuit, sujet peu intéressant, dit-elle en détournant la tête: tout le monde connaît cet hôtel, son inconfort et ses moustiquaires rapiécées.

C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face d'elle. D'une voix contenue, comme pour ne pas effrayer la bête, elle dit:

"Un mille-pattes!"

Franck relève les yeux. Se réglant ensuite sur la direction indiquée par ceux - devenus fixes - de sa compagne, il tourne la tête de l'autre côté.

La bestiole est immobile au milieu du panneau, bien visible sur la peinture claire malgré la douceur de l'éclairage. Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se met debout, sans un bruit. A... ne bouge pas plus que la scutigère, tandis qu'il s'approche du mur, la serviette roulée en boule dans la main.

La main aux doigts effilés s'est crispée sur la nappe blanche.

Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe. (96-97)

x) C'est à ce moment que se produit la scène de l'écrasement du mille-pattes sur le mur nu: Franck qui se dresse, prend sa serviette, s'approche du mur, écrase le mille-pattes sur le mur, écarte la serviette, écrase le mille-pattes sur le sol.

La main aux phalanges effilées s'est crispée

sur la toile blanche. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux. Celle-ci demeure plissée des cinq faisceaux de sillons convergents, beaucoup plus longs, auxquels les doigts ont fait place.

Seule la première phalange en est encore visible. A l'annuaire brille une bague, un mince ruban d'or qui fait à peine saillie sur les chairs. Tout autour de la main se déploie le rayonnement des plis, de plus en plus lâches à mesure qu'ils s'éloignent du centre, de plus en plus aplatis, mais aussi de plus en plus étendus, devenant à la fin une surface blanche uniforme, où vient à son tour se poser la main de Franck, brune, robuste, ornée d'un anneau d'or large et plat, d'un modèle analogue.

Juste à côté, la lame du couteau a laissé sur la nappe une petite tache sombre, allongée, sinueuse, entourée de signes plus ténus. (112-3)

xi) (Description très méticuleuse du mille-pattes , dont la fin a lieu sans intervention humaine explicite. Sur le mur, son image est reproduite avec "la fidélité d'une planche anatomique"; la marque semble indélébile; avec un gommage et puis grattée avec une lame de rasoir la marque "suspecte" disparait. (127-131)

xii) ...une petite tache de sauce marque la place de Franck: une empreinte allongée, sinueuse, entourée de signes plus ténus. De l'autre côté [...] l'image du mille-pattes écrasé par Franck.

Dans l'assiette blanche, un crabe de terre déploie ses cinq paires de pattes aux jointures très apparentes, solides, bien réglées, emboîtées avec justesse. Tout autour de la bouche, des appendices nombreux, de taille plus faible, sont également semblables entre eux deux à deux. L'animal s'en sert pour produire une sorte de grésillement, perceptible de tout près, analogue à celui qu'émet dans certains cas la scutigère. (145)

xiii) Soudain l'avant du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait oblique vers le bas du mur. Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage, se tordant à demi et crispant par degrés ses longues pattes, cependant que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour

de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe... Il est possible, en approchant l'oreille, de percevoir le grésillement léger qu'elles produisent.

Le bruit est celui du peigne dans la longue chevelure.

Dans le silence, par instant, se laisse entendre, le grésillement caractéristique, émis probablement à l'aide des appendices bucaux.

Franck, sans dire un mot, se relève, prend sa serviette; il la roule en bouchon, tout en s'approchant à pas feutrés, écrase la bête contre le mur. Puis, avec le pied, il écrase la bête sur le plancher de la chambre.

Ensuite il revient vers le lit et remet au passage la serviette de toilette sur sa tige métallique, près du lavabo.

La main aux phalanges effilées s'est crispée sur le drap blanc. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux: celle-ci demeure plissée de cinq faisceaux de sillons convergents ... Mais la moustiquaire retombe, tout autour du lit, interposant le voile opaque de ses mailles innombrables, où des pièces rectangulaires renforcent les endroits déchirés.

Dans sa hâte d'arriver au but, Franck accélère encore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continue néanmoins d'accélérer... La conduite-intérieure bleue va s'écraser, sur le bas côté...

Aussitôt des flammes jaillissent. Toute la brousse en est illuminée, dans le crépitement de l'incendie qui se propage. C'est le bruit que fait le mille-pattes, de nouveau immobile sur le mur, en plein milieu du panneau.

A le mieux écouter, ce bruit tient du souffle autant que du crépitement: la brosse maintenant descend à son tour le long de la chevelure défaite. (164-167)

xiv) ...les restes brunâtres du mille-pattes écrasé... (202)

xv) La tache a toujours été là, sur le mur. (211)

Les métaphores structurelles qui s'entrecroisent sont la tache et la chevelure; la serviette qui s'abat

sur la tache, la brosse qui s'abat sur la chevelure; la main qui se resserre sur le manche du couteau, la main qui se resserre sur le manche de la brosse; le grésillement produit par les organes bucaux du mille-pattes, le crépitement de l'électricité produite par la friction de la brosse contre les cheveux. D'autres ressemblances, de second plan, existent aussi: la brosse, "sa face herissée de soies noires" (vi), ressemble au mille-pattes; la tache laissée sur la nappe par le couteau (ix) est identique à celle laissée par la sauce à la place de Franck (xi); le crabe sur l'assiette (xi) a des appendices dont il se sert pour produire un grésillement "analogue" à celui du mille-pattes; l'alliance de A... et celui "d'un modèle analogue" de Franck (ix). Certains passages sont répétés mot pour mot: le paragraphe qui commence "Soudain l'avant du corps" (xiii) jusqu'à "tremblement réflexe" reproduit celui de (xi), sauf que dans celui-ci ce n'est pas "l'avant du corps" mais "la partie antérieure du corps".

A partir d'une variété de combinaisons un étroit réseau de permutations d' identité s'établit entre les objets; ceux-ci, à leur tour, établissent une étroite identité entre A.. et Franck. Une action de la part de Franck (l'écrasement du mille-pattes) est accompagnée d'un geste 'sympathique' de la part de A... Un examen

du comportement des mains est révélateur. A... "découvre" le mille-pattes (v): "les deux mains reposant à plat sur la nappe de chaque côté de son assiette". Mais dès que Franck s'apprête à écraser le mille-pattes, en roulant la serviette en bouchon, "Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau". L'entrecroisement se poursuit ainsi:

v) ...tandis que la serviette en boule s'abat, plus rapide encore.

La main aux doigts effilés s'est crispée sur la manche du couteau.

...le manche [de la brosse] disparaît presque entièrement dans la main qui l'enserre evec fermeté.

ix) ...la serviette roulée en boule dans la main.

La main aux doigts effilés s'est crispée sur la nappe blanche.

x) Franck[...] écrase le mille-pattes sur le mur...

La main aux phalanges effilées s'est crispée sur la toile blanche.

xiii) Franck[...] prend sa serviette[...]écrase la bête contre le mur.

La main aux phalanges effilées s'est crispée sur le drap blanc.

Cette dernière scène (xiii), du point de vue de la structure, est sans doute la plus intéressante de toutes. A l'effort que fait la conscience jalouse à combler le vide produit par l'absence en ville de Franck et de A... correspond un déplacement qui traduit le paroxisme de la

passion jalouse. La scène du mille-pattes, jusque-là toujours placée dans la salle-à-manger, abruptement est reproduite dans une situation plus susceptible à la jalousie, une chambre, celle à laquelle A... fait allusion ix). La serviette devient une serviette de toilette, la main se crispe cette fois sur un drap, Franck, ayant écrasé la bête, revient vers "le lit". Toutefois la phrase la plus révélatrice de toutes est la suivante: "Mais la moustiquaire retombe, tout autour du lit, interposant le voile opaque de ses mailles innombrables, où des pièces rectangulaires renforcent les endroits déchirés."

La conscience jalouse regarde pour ne pas voir. 'Voir', au moment (imaginé) du rapprochement le plus intime de Franck et A... correspondrait à avoir la certitude de la nature de leur relation. La certitude, comme mode de conscience, détruirait la structure métaphorique de ce roman. Cette nécessité de ne pas savoir, liée au désir de savoir, est donc traduite de façon concrète par ce verbe "interposant" qui voile la vision de la conscience jalouse. Comme toujours, ce refus d'une certitude (celle-ci supposerait une action conséquente), ce paroxisme de passion est accompagné par une image 'en gros plan': le détail du moustiquaire.

Une autre métaphore, analogue, de l'impossibilité de voir, c'est-à-dire, de voir avec l'intention de tirer

les conclusions de ce qui a été vu, est produite par le verre défectueux des fenêtres, donnant sur la cour, de la salle-à-manger. Selon l'emplacement et le mouvement de l'observateur il est possible, à volonté, de déformer les objets qui se présentent dans le champ visuel encadré par la fenêtre, ou de les faire carrément disparaître en les alignant avec "le point aveugle du carreau". Quatre descriptions de ce verre déformateur sont accompagnées de la présence dans la cour de la conduite intérieure de Franck, de retour du voyage, avec A... qui en descend. Dans la cinquième (faisant état de l'absence de A... et de l'imagination jalouse délirante), l'absence est métaphoriquement exprimée par la tache noire d'huile sur la surface poussiéreuse de la cour vide. La tache s'anime, (déformée par le verre défectueux) la description la rend parallèle au mille-pattes, et , en effet, celui-ci reparaît, juxtaposé textuellement à la tache d'huile:

> La tache commence par s'élargir, un des côtés se gonflant pour former une protubérance arrondie, plus grosse à elle seule que l'objet initial. Mais, quelques millimètres plus loin, ce ventre est transformé en une série de minces croissants concentriques, qui s'amenuisent pour n'être plus que des lignes, tandis que l'autre bord de la tache se rétracte en laissant derrière soi un appendice pédonculé. Celui-ci grossit à son tour, un instant, puis tout s'efface d'un seul coup.
>
> . . . .
>
> Sur le mur d'en face, le mille-pattes est là, à son emplacement marqué, au beau milieu du panneau. (127)

Dans la scène imaginée autour de la voiture, au comble du délire, la métaphore y est presque explicite: "Dans sa hâte d'arriver au but, Franck accélère encore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continue néanmoins d'accélérer". La voiture constitue une des polarités de l'intimité entre Franck et A... Elle représente concrètement l'absence de A... puisque c'est par ce moyen que A... part, et c'est autour d'elle que le 'mari' déploie une série d'accidents possibles qui expliqueraient le délai dans le retour. L'accident décrit dans le texte (xiii) est le plus spectaculaire, il est le plus symbolique de la passion: "aussitôt les flammes jaillissent" produisant un crépitement, mais ce bruit d'incendie "c'est le bruit que fait le mille-pattes"; " à mieux écouter" il devient le "souffle" de la brosse qui descend "à son tour le long de la chevelure défaite".

D'autres textes manifestent aussi la valeur érotique de la voiture, avec des métaphores à fleur du texte.

a) Franck explique en détail (p. 85) une panne de voiture; "Le débit mesuré, uniforme, ressemble de plus en plus à celui du <u>témoignage en justice</u>, ou de la récitation".

> Quand même, dit A..., vous avez cru d'abord que vous pourriez réparer tout seul. En tout cas vous avez essayé. <u>Mais vous n'êtes pas un mécanicien bien étonnant, n'est-ce pas?</u>

b) En partant (p. 88) Franck dit: "Excusez-moi, encore, d'être un si mauvais mécanicien", excuse qui se trouve répétée à la p. 108 c) Le texte (pp. 198-199) semble suggérer une complicité entre A... et Franck vis-à-vis de ce qui s'est passé pendant l'absence en ville. Ensuite Franck se lance dans un discours très élaboré sur un carburateur. Ce qui donne un échange à double entente, Franck gêné, qui se réfugie dans les détails techniques, A... moqueuse, qui le provoque:

> "Vous avez l'air très fort en mécanique aujourd'hui," dit A...
>
> "En théorie, je veux dire", précise A...
>
> "Je commence à avoir l'habitude, dit-il, avec le camion. Tous les moteurs se ressemblent".
>
> "Très juste, dit A...; c'est comme les femmes."[63]

L'examen des textes ci-dessus nous aura permis de voir combien la description organisée en concatenation crée un espace entièrement instauré sur la passionnalité du narrateur. Nous proposons à présent une autre lecture, celle de textes ayant trait à la gifle dans le Voyeur, qui soulignera la perception sadique, la métaphore implicite de la gifle dénonçant les hallucinations violentes et sexuelles de Mathias.

i) L'avance du bateau vers la rampe d'accostage produit un remous d'eau:

> ...deux masses liquides, arrivant à la rencontre l'une de l'autre, se heurtaient avec un bruit de

> gifle et quelques gouttes d'écume giclaient
> en peu plus haut contre la paroi. (15)

ii) Le bateau continue à s'approcher de la rampe:

> Le choc périodique eut lieu juste sur la boule de papier bleu, qui fut engloutie dans un bruit de gifle; quelques gouttes giclèrent contre la paroi verticale, tandis qu'un violent remous submergeait derechef les touffes d'algues... (16)

iii) Il s'agit toujours de l'arrivée à l'île: cette fois-ci le remous de l'eau sert de point de transition entre le 'réel' (le présent, au passé défini) et le 'virtuel' (le souvenir, au présent de l'indicatif):

> ...un petit cône de liquide jaillit vers le ciel dans un bruit de gifle, quelques gouttes retombèrent alentour, et tout rentra dans l'ordre. Mathias chercha des yeux l'épave du paquet de cigarettes - incapable de dire à quelle place exacte celui-ci aurait dû surnager. Il est assis, face à la fenêtre, contre la lourde table encastrée dans l'embrasure. (21)

iv) Mathias est assis sur le rocher, près de la mer. Ce texte, par sa complexité d'entrecroisements d'éléments de la fiction mérite d'être cité in extenso:

> D'un geste machinal il tâta son portefeuille, dans la poche intérieure gauche de sa veste. Le soleil, qui se réverbérait avec violence à la surface de l'eau, le forçait à fermer les paupières plus qu'à moitié. Il se rappela la petite fille, sur le pont du navire, qui gardait les yeux grands ouverts et la tête levée - les mains ramenées dans le dos. Elle avait l'air liée au pilier de fer. Il plongea de nouveau la main dans la poche intérieure de sa veste et en retira le portefeuille, pour vérifier que s'y trouvait encore le fragment de journal découpé la veille dans "Le Phare de l'Ouest" un des quotidiens locaux [...] La mer montait [...] Il

> revit les anneaux de fer fixés contre la paroi de la digue, abandonnés et submergés tour à tour par l'eau qui s'élevait et s'abaissait en cadence, dans l'angle rentrant de la cale... Une petite vague frappa le roc avec un bruit de gifle. Il se retrouva dans l'étroit vestibule, devant la porte entrebaillée sur la chambre au carrelage noir et blanc.
> La jeune fille aux allures craintives était assise sur le bord du lit défait [...] Mathias plongea la main dans la poche intérieure de sa veste et en retira le portefeuille. Il y prit la coupure de journal et, après avoir rangé le portefeuille, relut le texte attentivement, une fois de plus, d'un bout à l'autre. (74-75)

Les éléments du texte cité ci-dessus sont agencés de la façon suivante: portefeuille - découpure (qui rapporte un fait divers, la découverte du corps d'une fillette dont la mort a été selon toutes indications violente)- fillette sur le pont dans une posture qui ne semble pas libre - jeune fille craintive dans la chambre - portefuille - coupure de journal. Le bruit de gifle dans ce contexte fonctionne de deux façons: premièrement, que le bruit de la vague soit perçu comme celui que produirait une gifle est une fonction directe de la hantise violente de Mathias; en deuxième lieu, une fois le bruit perçu, il déclenche chez Mathias une nouvelle imagination, dé-placée: Mathias n'est plus au bord de la mer, il est (= il s'imagine) dans la chambre. C'est-à-dire que la gifle est une des métaphores du rapprochement inexorable entre Mathias et la fillette, et les probabilités inhérentes de violence que ce rapprochement indique.

v) A partir du dernier texte cité (iv) Mathias imagine une scène, à l'intérieur de la chambre au carrelage noir et blanc, entre le "géant" et la fille, scène d'une violence implicite ("Alors on entend la voix qui dit: "Tu es belle...", avec une sorte de violence contenue"), et brusquement, la vague et son bruit de gifle, comme une allégorie de la violence, est là de nouveau, servant de point d'articulation à cette réalité tellement variable:

> Une vague plus forte frappa contre le roc, avec un bruit de gifle; de la gerbe d'écume qui jaillit, quelques gouttes entraînées par le vent retombèrent tout près de Mathias. Le voyageur jeta un coup d'oeil inquiet à sa valise, qui n'avait rien reçu. Il regarda l'heure et se leva d'un bond. (78)

La gifle qui avait déclenché une scène imaginaire sert aussi à opérer un retour au 'réel'.

"Outre sa vertu d'organiser un texte, la métaphore structurelle, par son grossissement, a pour effet de désigner, en de 'sages' proses descriptives, la présence d'implicites sens figurés. Elle indique qu'un décryptage doit avoir lieu, creusant sous les 'innocents' sens propres, et révélant, en tout passage, les doubles, les multiples ententes."[64] La gifle, qui n'est qu'un parmi les multiples signes de la violence érotique, est le lieu d'une métaphore qui, tout en restant à l'état implicite, affleure presque à la surface du texte -

surtout quand on se rappelle la menace tacite des mains dans les scènes imaginées entre l'homme et la fille:

> La main du géant s'approche avec lenteur et va se poser à la base fragile du cou. Elle s'y moule, elle appuie, sans effort apparent, mais avec une force si persuasive qu'elle oblige tout le corps frêle à fléchir, peu à peu. (77)

L'examen attentif d'un nombre de textes nous a permis de voir le fonctionnement de divers éléments du récit de Robbe-Grillet. Nous voulons à présent aborder les conséquences de cette prose innovatrice, pour ce qui est de la manière d'être dans le monde du personnage, et de sa perception de cette situation.

III. LE MONDE VU A TRAVERS LA METAPHORE REFUSEE

Avec de divers degrés d'intensité, le mode d'être de la subjectivité narratrice robbegrilletienne est celui du témoin, du guetteur, de l'observateur:[65] elle est engagée dans une enquête qui, paradoxalement, ne vise pas à établir des certitudes. Le personnage existe par conséquent dans un monde trouble où la tension entre le besoin urgent de savoir (la description implique une consciente observation d'indications éventuelles) et le refus de savoir (l'absence de métaphores stylistiques dénotant une passivité quant à l'interprétation) conduit inexorablement à un état d'esprit où domine le délire. Cette relation entre refus et désir est extrêmement subtile puisque plus il y a "constatation attentive de phénomènes" plus il s'avère (à l'examen du texte) que ceux-ci ne sont pas tant tels qu'ils se produisent dans le monde extérieur mais, au contraire, tels qu'ils se produisent dans l'imagination de la subjectivité fabulatrice. Or, étant donné que les 'phénomènes' observés sont pour la plupart observés dans

'l'imaginaire' et non dans le 'réel' (la distinction devient, de toute façon, arbitraire, puisque réel et imaginaire se rejoignent), qu'ils sont les créations de l'imagination, la question d'absence de "volonté de les modifier" devient complexe. D'un côté cette volonté n'existe pas, dans la mesure où la dimension de l'action - en vue de modifier le monde extérieur - ne figure pas. Toutefois l'observation a une fonction extrèmement modificatrice; et, dans un sens, il est justifié de dire que l'observation devient une forme d'action. Rapportons, dans ce contexte, le propos de Bernal. Que Robbe-Grillet soutienne que les Gommes est un livre scientifique, cela est justifiable en vue de la fluidité des formes. Elle cite, à l'appui de Robbe-Grillet, W. Heisenberg: "L'image de la nature telle que la conçoit la physique moderne est, elle aussi, une image de mutations constantes: '... chaque processus d'observation provoque des perturbations considérables dans les particules élémentaires de la matière. On ne peut plus du tout parler du comportement de la particule sans tenir compte du processus de l'observation."[66] Les conséquences à tirer vis-à-vis du roman de Robbe-Grillet sont intéressantes: en effet, l'observation est intégrale à la forme que prend la réalité, elle n'est pas en dehors de cette réalité. De même pour les relations entre la nature de l'objet et la position de l'observateur: "L'observateur ...est... un homme éminément 'situé'. Ici, la physique moderne re-

joint la phénoménologie pour laquelle le spectateur fait partie du spectacle qui est constamment transformé par son regard."[67]

Ainsi dans la Jalousie, par exemple, le personnage en creux du 'mari' n'est pas un 'observateur' dans l'acception de la définition du dictionnaire: il tient - comme tous les personnages de Robbe-Grillet, et dans le sens particulier que ce mot acquiert dans cette fiction - du voyeur. Il est placé, par la structure, dans l'impossibilité de tirer des conclusions définitives de ce qu'il 'voit', de donner libre cours à sa passion par des gestes explicites.

Le personnage existe à l'état de conscience. L'exemple le plus rigoureusement poussé de ce personnage est la conscience jalouse du 'mari'. Nous avons déjà vu que la disposition du matériel (métaphorique) dans le mode métonymique produit la fracturation de la temporalité jusqu'à la totale élimination de la durée; la dimension temporelle est contractée à un temps qui est égal à l'instantanée. Or, le temps supprimé supprime aussi la conscience de soi - l'état dans lequel le 'moi' se connaît en tant que sujet et se distingue de l'objet qu'il connait - et d'un seul coup il élimine l'analyse des sentiments, la réflection sur sa propre situation dans le monde, qui est le mode traditionnel du roman. Le manque de métaphores explicites,

ou stylistiques, ce trouble de la faculté de séléction et de substitution (pour en revenir aux catégories de Jakobson) nie la possibilité d'interprétation - modalité de la compréhension du monde - de la part du narrateur, le privant ainsi de toute une panoplie psychologique de motivations. Pourtant si le personnage existe à l'état de conscience, il faut bien que cette conscience soit dirigée vers quelque chose ("Toute conscience est conscience de quelque chose", Sartre): la conscience de soi est remplacée par la conscience d'objets.[68] L'impossibilité d'exprimer un état d'âme, des sentiments (violence, déséspoir, jalousie) par le mode analytique et métaphorique (de dire, par exemple, "Je me sens triste") mène cette conscience à exprimer ses passions à travers les descriptions (obsessionnelles) d'objets qui, par leur répétition et leur entrecroisement, manifestent les hauts et les bas de cette passion. Le rôle de la description est de concrétiser le monde imaginaire du personnage: cette extravagante description est donc dialectiquement liée à la métaphore stylistique inexistante, dans le sens qu'elle est l'expression d'un état d'esprit.

Toute notion de naturalisme en relation à la précise délimitation des objets robbegrilletiens est foncièrement erronée. Car plus ces objets sont décrits minutieusement plus ils sont l'expression d'une passion qui se fait valoir

implicitement à leur surface, et plus ces objets jouent un rôle non-naturaliste, subissant bien au contraire la dé-formation de l'optique du personnage. Plus la situation est intensément passionnelle plus la conscience prend fuite vers l'objet, non pour se réfugier au 'coeur' de l'objet mais pour y fixer une attention affolée - l'objet se trouvant dès lors manoeuvré de telle façon qu'il trahit un état d'esprit. Mais jamais les sentiments ne se déversent dans les objets, jamais ceux-ci ne sont atteints "d'expressivité affective", selon le terme de Genette, ou de lyrisme, ce qui donnerait un style métaphorique, comme c'est le cas, nous l'avons vu, dans l'Etranger où, au moment où le contenu émotif est particulièrement chargé, ce contenu déborde sur la description de l'ordre naturel, un lien de complicité étant ainsi établi entre l'action de Meursault et le contexte objectif de cette action. Chez les personnages de Robbe-Grillet ce n'est pas un lien de fatalité qui lie la conscience à l'objet: l'objet est l'unique mode de cette conscience. Le problème - posé au début de cette section - est toujours là: de savoir ce qui détermine le choix de certains objets comme points de repère de la passion.

Même dans une situation où le sens tragique potentiel est presque irresistible, celle du soldat dans le Labyrinthe, jamais aucun ressort du texte ne fait appel à une réponse

sympathique de la part du lecteur, jamais le sens de la fatalité n'est explicite. Et pourtant certains passages frisent le tragique: nous pensons surtout à l'usage massif des adjectifs "nu" et "vierge"[69] indiquant le dépouillement, le désert physique (le soldat qui erre sans abri, exposé aux intempéries, etc.) et suggérant un correspondant désolement de l'esprit. Toutefois aucun lien tragique entre le monde vide et la mission futile - le soldat marche, littéralement, à sa mort - et un conséquent déséspoir de la part du soldat n'est explicitement établi. Là n'est pas le ressort de cette narration:

> Les éléments thématiques [...] sont dépouillés ici de tout attrait pittoresque ou pathétique. L'intérêt du roman tient tout entier dans la manière à la fois subtile et rigoureuse dont ces éléments se combinent et se transforment sous nos yeux. Entre l'exposé du thème et la reprise finale en <u>diminuendo</u>, un travail insensible et continu de variations, de multiplications, de fusions, de renversements, de substitutions, de métamorphoses et d'anamorphoses s'est opéré dans les personnages, les lieux, les objets, les situations, les actes et les paroles. Le soldat, le gamin, la jeune femme, se sont tour à tour dédoublés et confondus, les maisons et les rues se sont télescopées, un tableau s'est animé en scène, des scènes se sont figées en tableau, des conversations se sont ébauchées, répétées, déformées, dissoutes, des gestes se sont développés et évanouis, des objets ont changé de main, de lieu, de temps, de forme, de matière, le monde du réel et celui du possible ont échangé leurs attributs, une ville entière et un moment de l'histoire ont glissé de l'un à l'autre et vice-versa dans une imperceptible translation. Les dernières pages nous ramènent à la situation initiale, dans le calme et le silence où naissent et s'achèvent ce que Borges appelle "les secrètes aventures de l'ordre:" rien n'a bougé, tout est en place, et pourtant, quel vertige!"[70]

Avec la notion de temporalité est supprimée aussi l'enchaînement causal (rupture dont une des métaphores est la vue "fragmentée en tranches horizontales par les jalousies"). Le lien entre événements suit une exigeance purement intérieure à la subjectivité, sans aucun rapport à une logique spatio-temporelle. Cette a-causalité est liée au mode dominant de la narration: l'incertitude. Jamais il n'y a d'explication du comportement: la vue du monde est atomisée, les points de connexion manquent entre gestes, entre paroles, entre événements, et, par conséquent, le personnage n'a sur le monde qu'une prise très ténue. L'intentionnalité est minée par cette incertitude: l'idée de projet est forcément entamée. "Le réel n'est jamais saisi; il est toujours en train de subir une mutation; il faut le reconstruire à chaque instant."[71]

Nous voulons examiner trois modalités de ce monde a-signifiant (qui, est, finalement, totalement signifiant): a) les yeux qui regardent pour ne rien voir, b) les voix qui parlent mais qui ne se font pas entendre ou comprendre, c) les traits du visage qui n'offrent pas d'indices.

a) Dans le Voyeur tous les yeux, ceux des mouettes, ceux des jeunes filles, ceux de Julien Marek (censé avoir tout "vu") sont caractérisés par une fixité analogue:

> ...une petite fille de sept ou huit ans qui le dévisageait avec sérieux, ses grands yeux tranquillement posés sur lui. (10)

> L'enfant regardait toujours dans sa direction. Pourtant, il était difficile de préciser si c'était lui qu'elle observait, ou bien quelque chose au delà, ou même rien de défini; ses yeux paraissaient presque trop ouverts pour qu'ils pussent recueillir un élément isolé, à moins qu'il ne fût de dimensions très vastes. (11)

> Ses grands yeux démesurément ouverts... (29)

> Tournée vers lui, elle n'avait pas bougé à son approche, soutenant son regard de ses yeux grands ouverts. Mais, à la réflexion, Mathias se demanda si c'était lui qu'elle observait, ou bien quelque autre chose au delà - de dimensions très vastes. Les prunelles restaient fixes. (122)

> ...un très jeune homme se tenait immobile... le regard rigide. (193)

> L'oeil rond, inexpressif... l'oeil immuable épiait, semblable aux yeux sans paupières des poissons, comme si une complète insensibilité l'eût tenu à l'abri de tout clignement. (204)

L'oeil de la mouette (p.204) n'est, somme toute, pas différent de l'oeil humain. Dans les deux cas toute notion d'action - car le regard est une action - est absente. C'est un oeil indifférent, sans point de mire. Examinons maintenant l'intéraction entre les yeux de Julien et la conscience de Mathias:

> Julien le regardait sans rien dire, avec toujours les mêmes yeux fixes... (207)

> Mathias comprit, à cet instant, ce qu'il y avait de singulier dans ces yeux: ils ne trahissaient ni effronterie ni malveillance, ils étaient affligés tout simplement d'un très léger strabisme. Cette constatation le rassura. (210)

> Un défaut de vision, certainement, troublait l'expression du jeune homme, mais il ne louchait pas. C'était autre chose... Une myopie excessive? Non... (210)
>
> Julien avait "vu". Le nier ne servait plus à rien. Seules les images enregistrées par ces yeux, pour toujours, leur conféraient désormais cette fixité insupportable.
>
> Cependant c'étaient des yeux gris très ordinaires - ni laids ni beaux, ni grands ni petits - deux cercles parfaits et immobiles, situés côte à côte et percés chacun en son centre d'un trou noir. (214)
>
> Gardant [...] les yeux de verre sur le voyageur... (217)

La conscience de Mathias est une conscience coupable qui se croit accusée par chaque regard qui se dirige vers lui et qui essaie, prise de panique, de se justifier, de se donner une contenance, en se réfugiant vers l'objet. Ainsi, sentant sur lui le regard de la fillette (p. 23) "pour donner à ces cinq doigts une contenance, il y accrocha la poignée de la petite mallette..." Un autre exemple très frappant, démontre comment le personnage répond au danger en fixant les yeux sur un objet:[72]

> A l'autre bout du bar, l'homme la considérait sans indulgence, qui marchait vers lui à pas menus. Elle dut apercevoir la présence de son maître - l'espace d'un battement de cils - car elle s'arrêta net, hypnotisée par les raies du plancher à la pointe de ses chaussures. (57)

Avant, donc, de s'être rendu compte que personne sur l'île n'a rien vu, y compris Julien qui a "vu" mais qui, pas plus que tout autre éventuel guetteur, n'a l'in-

tention d'agir, le projet de Mathias est de combler le vide incriminant dans son emploi du temps. C'est ainsi qu'ayant tout d'abord été persuadé de la malveillance de Julien, quand il "comprend" comme un défaut l'aspect singulier du regard de Julien, il est "rassuré". Quand les yeux sont décrits comme étant très ordinaires c'est que Mathias ne les craint plus.

b) Les voix, le parler dans le Labyrinthe. La qualité non communicative des voix et des paroles font qu'on n'est pas sûr de leur portée; la diction est perçue syllabiquement, ce qui lui donne un caractère fragmenté, a-significatif:

> ...une voix[..]qui prononce trois ou quatre syllabes, dont il n'a pas le temps de saisir le sens.
>
> La voix était grave, et ne ressemblait pourtant pas à une voix d'homme... Une jeune femme à la voix très grave, cela ce recontre parfois; mais le souvenir est trop fugitif: il ne reste déjà plus qu'un timbre neutre, sans qualité, pouvant appartenir aussi bien à n'importe qui, faisant même douter qu'il s'agisse à coup sûr d'une voix humaine. (53)
>
> Sa voix est grave, basse, mais sans nuances, et ceci avec un air prémédité, comme si elle voulait demeurer autant que possible impersonnelle.(56)
>
> "Vous êtes fatigué", dit-elle.
>
> Ce n'est pas une question. La voix est redevenue neutre, basse, privée d'intonation, méfiante peut-être. (62)
>
> "Vous n'avez pas mangé", dit-elle. Et une fugitive nuance, comme de pitié, ou de crainte, ou d'étonnement, passe cette fois dans sa phrase.

> Mais, sitôt la phrase achevée, et le silence revenu, il devient impossible de retrouver l'intonation qui paraissait à l'instant avoir un sens - crainte, ennui, doute, sollicitude, intérêt quelconque - et seule demeure la constatation: "vous n'avez pas mangé", prononcée d'une voix neutre. (63)

> Sa phrase est si peu distincte qu'elle se désagrège avant d'être achevée; il doute même ensuite de l'avoir prononcée vraiment. (131)

> La fin de son discours se perd. (134)

Le doute plane sur tout échange de remarques; les paroles prononcées ne servent guère à élucider une situation; il ne se passe pas de communication exacte de sentiments ni de renseignements. D'ailleurs, les demandes non plus ne sont formulées de façon précise. La part du silence se fait importante. Les paroles, délibérément détachées d'un quelconque contexte émotif, sont constamment refoulées dans le domaine du doute,[73] elles arrivent à manquer de sens, de signification intentionnelle. Dans une ébauche de conversation le soldat s'enlise dans une prolifération de mots; sa taciturnité normale est un refuge; dès qu'il se met à parler, "se débattant dans ses propres fils," (p.151) il ressent chaque parole comme un piège éventuel:

> ...à peine lancé, un doute le prend, si bien qu'il préfère se limiter, par prudence, à une succession de phrases décousues, c'est-à-dire sans lieu apparent, pour la plupart inachevées, et de toute façon très obscures pour son interlocuteur, où lui-même d'ailleurs s'embrouille davantage à chaque mot. (150)

c) Les traits du visage, comme les voix, manquent de relief. Si le personnage n'est plus un caractère bien défini, il suit que la physionomie, indicateur le plus immédiat de la personnalité, soit nécessairement vague. La métaphore de cette stylisation du visage est dans la photographie du soldat:

> ...le visage lui-même, paré d'un sourire de convention, a été tellement gratté, rectifié, adouci, qu'il n'a plus aucun caractère, ressemblant désormais à toutes ces images de soldats... (67)

Non seulement ces visages sont-ils pour la plupart vagues, mais comme les yeux, ils sont caractérisés par une fixité, par laquelle tout désir de'savoir' est refoulé. Il en est ainsi, par exemple, de l'encontre entre Mathias et Madame Marek:

> Les traits du visage s'étaient figés dans la pose où ils avaient fait leur apparition - comme fixés à l'improviste sur une plaque photographique. Cette immobilité, loin d'en faciliter le déchiffrage, ne faisait que rendre plus contestable chaque essai d'interprétation: bien que la figure ait de toute évidence possédé un sens - un sens très banal et que l'on pensait au premier abord pouvoir aisément découvrir - elle fuyait sans cesse devant les références dans lesquelles Mathias tentait de l'emprisonner.[74]

La qualité abstraite (d'objet) dont est pourvu le monde humain est l'image de la contradiction dans la société entre la personnification d'objets et la représentation de personnes par l'intermédiaire d'objets. Un exemple

frappant de cette attribution de propriétés antropomorphiques: "La bourse a monté", "la bourse a baissé".

Ainsi que Nathalie Sarraute et Robbe-Grillet l'ont abondamment souligné la différence essentielle pour le roman d'aujourd'hui se situe sur le plan des relations du personnage avec le monde. Cette "unité structurale personnage-objets est modifiée dans le sens d'une disparition plus ou moins radicale du personnage et d'un renforcement corrélatif non moins considérable de l'autonomie des objets."[75] Cette autonomie reconnue par Sarraute et Robbe-Grillet, cette réification[76] fait que les relations sociales sont perçues (deviennent) des relations objectales.

Pour Sarraute, remarque Goldmann, l'intérêt de la transformation des rapports sujet-objet se situe dans les "transformations psychiques qui constituent le contenu de cette relation." Ces rapports livrent, pour Robbe-Grillet, un intérêt différent. Le fait de la disparition accélérée du personnage est pour lui "remplacé par une autre réalité autonome (laquelle n'intéresse pas Nathalie Sarraute): l'univers réifié des objets. Et comme il cherche, lui aussi - c'est un autre point commun aux deux écrivains - la réalité humaine, il constate que celle-ci, qui ne saurait plus se trouver dans les structures globales en tant que réalité spontanée, immédiatement vécue, ne peut être retrouvée que dans la mesure où elle s'exprime encore dans la structure et les propriétés d'objets."[77] Il s'ensuit

que les 'personnages' ne sont plus des acteurs, mais des comportements, ayant des rôles bien définis: le comportement jaloux, le comportement coupable du sadique, etc. Or, le style non-métaphorique fournit le langage le plus adéquat au monde où les relations humaines sont gérées par les objets et où le 'personnage' existe par les objets (dans la mesure où les objets sont ses points de repère dans le monde).

NOTES

1 Times Literary Supplement, no. 3, 510 (June 5, 1969), 601.

2 George Lukács, Studies in European Realism, trans. Edith Bone (London: Hillway Publishing Co., 1950).

3 Sauf indication, c'est nous qui soulignons.

4 Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman (Paris: Gallimard, 1964), 211.

5 "Nouveau roman et réalité," Revue de Sociologie de l'Université de Bruxelles, no. 2 (1963), 431 - 441.

6 Ibid., 431.

7 Ibid., 432.

8 Ibid., 432.

9 Ibid., 434.

10 Ibid., 437.

11 Ainsi, comme le signale Robbe-Grillet, l'importance du 'vraisemblable' se trouve être systématiquement attaquée ("Du réalisme à la réalité," Pour un nouveau roman (Paris: Minuit, 1963), 139-140): "On mesure à quel point le 'vraisemblable' et le 'conforme au type' sont loin de pouvoir encore servir de critères. Tout se passe même comme si le faux - c'est-à-dire à la fois le possible, l'impossible, l'hypothèse, le mensonge, etc. - était devenu l'un des thèmes privilégiés de la fiction moderne; une nouvelle sorte de narrateur y

est né: ce n'est plus seulement un homme qui décrit les choses qu'il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu'il invente. Dès que ces héros-narrateurs commencent un tant soit peu à ressembler à des 'personnages', ce sont aussitôt des menteurs, des schizophrènes ou des hallucinés (ou même des écrivains, qui créent leur propre histoire).

12 Sarraute, op. cit., 435.

13 "Nouveau roman et réalité," Revue de Sociologie de l'Université de Bruxelles, no. 2 (1963), 444.

14 Ibid., 444.

15 Ibid., 444.

16 Ibid., 445.

17 Ibid., 446. Pour des opinions critiques à propos d'un supposé divorce entre écrivain et public voir, par exemple, Pierre de Boisdeffre, "Audience et limites du 'nouveau roman'," Revue des deux mondes (15 octobre, 1957), 503-13; R.-M. Albérès, "Le procès du nouveau roman. Une enquête," Nouvelles littéraires (9 juin, 1966), 1, 11; D. Jamet, "Vivons-nous la mort du roman," Figaro littéraire (14 avril, 1966), 8.

18 Pour un nouveau roman, 19.

19 Ibid., 20.

20 Ibid., "Samuel Beckett ou la présence sur la scène," 95.

21 Ibid., "Une voie pour le nouveau roman," 22.

22 Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman (Paris: Seuil, 1967), 129-130.

23 *Pour un nouveau roman*, 45-67.

24 Ricardou, 130.

25 *Pour un nouveau roman*, "Nature, humanisme, tragédie," 48.

26 Ibid., 49.

27 Ibid., 48.

28 Ibid., 54.

29 Ibid., 54-55.

30 Ibid., 57.

31 Honoré de Balzac, *La Rabouilleuse* (Paris: Garnier, 1959), 19.

32 Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie* (Paris: Minuit, 1957), 159.

33 Ricardou, 71.

34 Comment expliquer autrement que dans le cadre de cette suprématie de l'image picturale - largement exploitée par le commerce, il va sans dire - les réimpressions de romans, à la suite de la parution des films dérivés de ces romans ("le livre du film"), avec sur la couverture une image tirée du film. Un cas encore plus frappant: l'andante du concerto pour piano no. 21 de Mozart sert de thème musical au film *Elvira Madigan*. Une compagnie de disques fait sortir un enregistrement du concerto avec la notice suivante: "Contains theme from *Elvira Madigan* as played in the motion picture by Geza Anda" et la couverture du disque

porte une image du film. Il est bien évident que tout ceci tient de l'exploitation commerciale du succès d'une technologie, celui du film. Un succès en vaut un autre. Si la réussite d'un film peut entraîner une plus grande vente de livres, de disques, tous les moyens sont bons; mais le moyen de l'image est le meilleur.

35 Ricardou, 75.

36 La narration ne serait que le médium le plus adéquat à l'expression de la fiction. On voit combien facilement cette séparation postulée dans le processus créateur donne lieu à la spécieuse distinction entre fond et forme.

37 Ricardou, 76.

38 Ibid., 32.

39 Alain Robbe-Grillet, Le Voyeur (Paris: Minuit, 1955), 42.

40 "Vertige fixé," Figures (Paris: Seuil, 1966), 73.

41 Ricardou, 38.

42 Alain Robbe-Grillet, Dans le labyrinthe (Paris: Minuit, 1959).

43 Voir à ce propos Ludovic Janvier, Une parole exigeante. Le nouveau roman (Paris: Minuit, 1964); Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman (Paris: Seuil, 1967); Michel Butor, "Le roman comme recherche," Répertoire (Paris: Minuit, 1960), 7-11.

44 Voir à ce propos: Alain Robbe-Grillet, "Entretien," L'Express, 8 oct. 1959: cité in Olga Bernal, Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence (Paris: Gallimard, 1964), 20.

45
Il y aurait à résoudre une problématique - à laquelle le présent essai ne s'adresse pas - celle de la nature du lien entre subjectivité et objets spatio- temporels (tant les choses que les personnes ont même poids d'objet; c'est-à-dire qu'ils ont même valeur de témoins pour ou contre les passions, du point de vue du percevant). Qu'est-ce qui détermine le choix d'objets particuliers, sur quoi se base le rôle de support joué par les objets? Gérard Genette (op. cit., 76, note) soulève la question (qui, d'ailleurs, est hors de la portée de son travail) en demandant si la "corrélation objective," dont parle Bruce Morrissette, est arbitraire. Si elle l'est elle "postule un système (comme les signes conventionnels d'un code), et quel système? Si elle est naturelle, elle suppose une relation causale qui nous ramène à l'ustensilité (la cordelette du Voyeur), ou de ressemblance profonde (valeur érotique du mille-pattes écrasé dans la Jalousie?) qui nous ramène au symbolisme. La semantique de l'objet robbegrilletien, malgré les efforts de Bruce Morrissette, n'est pas au point, et pour cause."

46
Ricardou, 91.

47
Ibid., 91.

48
Ibid., 92.

49
Ibid., 109.

50
Philippe Sollers, "Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet," Tel Quel, no. 2 (été 1960), 49.

51
op. cit., 84-5.

52
Roman Jakobson, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasies," Essais de linguistique générale (Paris: Minuit, 1963), 43-67.

53
Ibid., 55.

54
Genette, 85.

55
Ricardou, 152.

56
Le Voyeur, 10.

57
Ricardou, 172-173.

58
Cité in Bernal, op. cit., 120.

59
Ibid., 116. Comme le fait noter Bernal, la dissolution du 'moi', qui va à l'encontre du traditionnel personnage romanesque bien délimité physiquement et psychologiquement, ne tient pas, chez Robbe-Grillet, du anti-héros, personnage qui se désagrège "par faiblesse psychologique ou par humiliation métaphysique," mais dont la présence n'en reste pas moins concrète. C'est autour de l'absence du personnage central qu'est structurée la Jalousie. A la place du personnage est substituée une optique (jalouse): ce regard, forcément, est borné à être spectateur; l'action est une dimension qui lui est soustraite.

60
La jalousie, 78.

61
Ibid., 194.

62
"Son comportement ne passe pas inaperçu" (23), "la mémoire parvient...à reconstituer quelques mouvements" (24); un 'échange' entre le 'mari' et A... prend la forme suivante (24):

> Pour plus de sûreté encore, il suffit de lui demander si elle ne trouve pas que le cuisinier sale trop la soupe.
> "Mais non, répond-elle, il faut manger du sel pour ne pas transpirer".
> Ce qui, à la réflexion, ne prouve pas...

Le passage suivant constitue un échange entre le 'mari' et Franck(25):

> Mais il a bien tort de vouloir confier des

camions modernes aux chauffeurs noirs qui les démoliront tout aussi vite, sinon plus.
"Quand même, dit Franck, si le moteur est neuf, le conducteur n'aura pas à y toucher".
Elle A... s'est abstenue de parler pendant la discussion.

63
Dans ces trois cas, A... manifeste une supériorité vaguement amusée, une sérénité un peu hautaine, qui contraste avec la contenance désamparée et embarassée de Franck. De façon analogue, le comportement à table a aussi une portée métaphorique: celui de A.. est contenu, sa façon de manipuler fourchette, couteau, etc. méticuleuse et exacte; tandis que Franck mange d'une façon qui se fait remarquer et, aux pages 110-112, à grands gestes de plus en plus frénétiques, comme un mécanisme réglé pour aller très vite.

64
Ricardou, 153.

65
Observation: le Robert en donne la définition suivante: Procédé scientifique d'investigation, constatation attentive des phénomènes tels qu'ils se produisent, sans volonté de les modifier."

66
Werner Heisenberg, La nature dans la physique contemporaine (Paris: Gallimard, 1962), 9; cité in Bernal, op. cit., 39.

67
Ibid., 39.

68
Un exemple frappant, où par un procédé de dédoublement, le personnage se 'voit' comme objet est offert à la p. 222 du Voyeur: "Mathias termina son absinthe. Ne sentant plus la petite mallette entre ses pieds, il abaissa le regard vers le sol. Il enfonça la main dans la poche de sa canadienne, pour frotter ses doigts maculés de cambouis contre la cordelette roulée, tout en relevant les yeux sur le voyageur." Un autre exemple, assez semblable, se trouve à la p. 78: "...quelques gouttes entraînées par le vent

retombèrent tout près de Mathias. Le voyageur jeta un coup d'oeil inquiet à sa valise..."
Si un exemple comme ce dernier semble jeter le doute sur le point de vue du roman, la lecture intégrale résout cette ambiguïté. Le point de vue, étant donné la structure du texte, ne peut être que celui de Mathias.

69
"Un mur nu" (p.15), "ampoule nue suspendue au bout de son fil" (p.61), "l'ensemble se dresse au fond d'une vaste cour nue" (p.73), "vitres nues" (p. 102), "une paroi nue" (p. 104), "les vitres, aussi noires et nues" (p.116), "d'autres corps alignés contre un mur nu" (p.162), "murs totalement nus" (p.185), "l'ampoule éléctrique qui pend au bout de son fil nu" (p.186); "au bord du trottoir, cette surface est vierge(p.17), "une surface vierge marquée par une piste unique" (p.46), "l'homme abaisse les yeux sur la neige vierge" (p.51), "les empreintes, les seules sur toute la surface vierge" (p.116).

70
Genette, 88.

71
Bernal, 79.

72
En commentant ce même texte Ricardou (p.151) parle du "mécanisme de l'asile contemplatif."

73
Le doute étant le mode dominant du roman: "capote de teinte douteuse" (p.16), "clarté douteuse" (p. 21), "cette solution semble douteuse" (p.49), "faisant douter qu'il s'agisse à coup sûr..." (p.53), "leur simple présence ne tardant pas à devenir à son tour très douteuse" (p.118), "empreintes... devenant à la fin tout à fait douteuses" (p.198).

74
Le voyeur, 40.

75
Goldmann, 189. Souligné dans l'original.

76
Autonomie qui dans l'analyse économique de Marx est nommée fétichisme de la marchandise: "Marx, étudiant

les principales transformations entraînées dans la structure de la vie sociale par l'apparition et le développement de l'économie, les situait précisément sur le plan du couple individu-objet inerte et soulignait le transfert progressif du coefficient de réalité, d'autonomie et d'activité du premier au second. C'est la célèbre théorie marxienne du fétichisme de la marchandise ou, pour employer le terme adopté à peu près unanimement dans la littérature marxiste depuis les écrits de Lukacs, de la réification." (Goldmann, 187).

77 Goldmann, 197.

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvres d'Alain Robbe-Grillet:

Robbe-Grillet, Alain. Dans le labyrinthe. Paris: les Editions de Minuit, 1959.

______ ______. La Jalousie. Paris: Les Editions de Minuit, 1957.

______ ______. Pour un nouveau roman. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.

______ ______. Le voyeur. Paris: Les Editions de Minuit, 1955.

II. Oeuvres critiques:

Alter, Jean. La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations. Genève: Librairie Droz, 1966.

Anzieu, Didier. "Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet," Temps Modernes (oct. 1965), 608-637.

Barnes, Hazel. "Modes of Aesthetic Consciousness in Fiction," Bucknell Review, XII, no. 1 (March 1964), 82-93.

Barthes, Roland. Critique et vérité. Paris: Les Editions du Seuil, 1966.

______ ______. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Les Editions du Seuil, 1964.

______ ______. Essais critiques. Paris: Les Editions du Seuil, 1964.

Bernal, Olga. Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence. Paris: Gallimard, 1964.

Bloch-Michel, Jean. Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman. Paris: Gallimard, 1963.

Booth, Wayne, C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Bourdieu, Pierre. "Champ intellectuel et projet créateur," Temps modernes (nov. 1966), 865-906.

Buin, Yves (prés. par.). Que peut la littérature? Paris: L'inédit 10/18, 1965. (Débat entre S. de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun).

Butor, Michel. "Le roman comme recherche," Cahiers du Sud, XLII, no. 334 (avr. 1956), 349-906.

Dubrovsky, Serge. Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité. Paris: Mercure de France, 1966.

Efron, Arthur. "Technology and the Future of Art," The Massachusetts Review (Fall 1966), 677-710.

Fort, Keith. "The Revolutionary New Novel," review of For a New Novel: Essays on Fiction by Alain Robbe-Grillet, The Minnesota Review, VII, no. 2 (1967), 170--176.

Genette, Gérard. Figures. Essais. Paris: Les Editions du Seuil, 1966.

Goldmann, Lucien. "Criticism and Dogmatism in Literature," in The Dialectics of Liberation, éd. par David Cooper. London: Penguin Books, 1968), 128-149.

________________. Pour un sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964.

Guers Yvonne. "La technique romanesque chez Robbe-Grillet," French Review, XXXV, no. 6 (May 1962), 570-577.

Guimbretière, André. "Un essai d'analyse formelle: 'Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet', "Cahiers Internationaux de Symbolisme, nos. 9-10 (1965-1966), 3-26.

Janvier, Ludovic. Une parole exigeante. Le nouveau roman. Paris: Les Editions de Minuit, 1964.

Lukacs, Georg. Studies in European Realism. London: Hillway Publishing Co., 1950.

Marcuse, Herbert. "Art in the One-Dimensional Society," Arts Magazine (may 1967), 26-31.

________ _______. One-Dimensional Man. Boston: Beacon Press, 1964.

Marcuse, Herbert. "Remarks on a Redefinition of Culture," Daedalus, 94, no.1 (Winter 1965), 190-207.

"Midnight Novelists," numéro spécial de Yale French Studies, 24 (été 1959).

Morrissette, Bruce. "De Stendhal à Robbe-Grillet: modalités du 'point de vue'," Cahiers de l'association internationale des études françaises, no. 14 (1962), 143-163.

__________ _____. Les romans de Robbe-Grillet. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.

__________ _____. "Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet," French Review, XXXI, 5 (April 1959), 364-369).

Mouillaud, M. "Le nouveau roman: tentative de roman et roman de tentative," Revue d'esthétique, tome 17, fasc. iii et iv (août-déc. 1964), 228-263.

"Le nouveau roman", numéro spécial d'Esprit, 7-8 (juillet-août 1958).

Paulhan, Jean. Les Fleurs de Tarbes; ou, La terreur dans les lettres. Paris: Gallimard, 1941.

Pingaud, Bernard. "L'oeuvre et l'analyste," Temps modernes (oct. 1965), 638-646.

_______ _______. "La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui," Cahiers de l'association internationale des études françaises, no. 14 (1962), 165-177.

Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau roman. Paris: Les Editions du Seuil, 1967.

Robbe-Grillet, Alain. "Nouveau roman et réalité," Revue de l'Institut de Sociologie (Bruxelles), no. 2, (1963) 443-447.

"Roman et Réalité," numéro spécial d'Esprit, 7 (juillet 1964). Prés. par Bernard Pingaud; interventions, prononcées au Colloque (de Léningrad) Est-Ouest sur le roman contemporain, de A. Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, etc.

Sarraute, Nathalie. "Nouveau roman et réalité," Revue de l'institut de Sociologie (Bruxelles), no. 2 (1963), 431-441.

Sartre, Jean-Paul. "Qu'est-ce que la littérature?", Situations, II. Paris: Gallimard, 1948.

______ _________. Situations, IV. Paris: Gallimard, 1964.

Sollers, Philippe. "Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet," Tel Quel, no. 2 (été 1960), 49-53.